ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სპეკალი

რეცენზირებადი ელექტრონული ბილინგვური სამეცნიერო ჟურნალი

№ 11

2017

ISSN – 1987-8583

ანა დოლიძე

დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედია“, როგორც კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ ინტერტექსტი

რთულია ერთმანეთისგან საუკუნეებით დაშორებულ ნაწარმოებთა შედარება მხოლოდ იმ მიზნით, რომ მათ მსგავსი თემატიკა აქვთ. მაგრამ როცა ეს თემატიკა ჯოჯოხეთში ჩასვლაა, მაშინ უკვე უბრალო შედარებასთან კი არ გვაქვს საქმე, არამედ კლასიკურ ინტერტექსტთან, მით უმეტეს, თუ მეგატექსტად ისეთი საყოველთაოდ ცნობილი ნაწარმოები მოიაზრება, როგორიცაა დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედია“.

მე-20 საუკუნის ქართველი კლასიკოსი მწერალი კონსტანტინე გამსახურდია ყოველთვის დაინტერესებული იყო მსოფლიოს შედევრებით ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში და ასეთ შედევრად დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედია“ მიაჩნდა. მან თარგმნა კიდეც ეს კომედია და სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა დანტე ალიგიერის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. მას ხიბლავდა როგორც უდიდესი შემოქმედის მხატვრულ-ფილოსოფიური ნააზრევი, ცალკეული ფრაზები (უკვდავი სენტენციები) მისი შემოქმედებიდან, ნაწარმოებთა ისტორიიზმით დატვირთულობა და აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ „საქართველოს ისტორია ბევრ რამეში მოგვაგონებს იტალიისას. უმშვენიერესი მხარე მთელს ევროპაში იტალია ყველაზე მეტად უბედური ქვეყანა იყო ევროპულ ხმელეთზე“ [გამსახურდია, 1963 : 59]. იგივე განცდა აქვს მწერალს თავისი სამშობლოს მიმართაც, რაც უათკეცებს ინტერესს დანტეს შემოქმედებისადმი.

კონსტანტინე გამსახურდია თავის საკმაოდ ვრცელი მოცულობის გამოკვლევაში – „დანტე ალიგჰიერი“ – მსჯელობს, თუ როგორ აისახა იტალიის ისტორია დანტეს შემოქმედებაში, მიმოიხილავს დანტეს ბიოგრაფთა ცნობებს და გამოაქვს დასკვნები, რა შეესაბამება სიმართლეს; ცალკე თავს უძღვნის ბეატრიჩეს პიროვნებასა და პერსონაჟს, ეხება რენესანსის ცნების წარმომავლობას და სვამს საკითხს, თუ რა იგულისხმება იტალიურ რენესანსში, ახდენს რუსთაველისა და დანტეს შედარებას და გამოყოფს როგორც „ვეფხისტყაოსანში“, ასევე „ღვთაებრივ კომედიაში“ მაგისტრალურ მოტივს, რომელიც ჯოჯოხეთში ჩასვლაა; მთლიანობაში განიხილავს დანტეს შემოქმედებას და დაწვრილებით მიმოიხილავს „ღვთაებრივი კომედიის“ სამივე ნაწილს.

ჩვენთვის საინტერესოა კონსტანტინე გამსახურდიას ის მიმართებანი დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივ კომედიასთან“, რომლებიც, სავარაუდოდ, გამსახურდიას „დიონისეს ღიმილშიც“ უნდა წარმოჩნდეს, რადგან ამ ნაწარმოებშიც მაგისტრალური მოტივი ჯოჯოხეთში ჩასვლაა. კონსტანტინე გამსახურდია წერს: „დანტეს კომედიაში წარმოდგენილია არა მარტო ისტორია მისი თანამედროვე იტალიისა, არამედ მთელი ანტიკური სამყაროს, ქრისტიანული რომისა და ადრე რენესანსის ფილოსოფია და ესქატოლოგია. დანტეს ღვთაებრივი კომედია სხივთა არილის შემკრები ფოკუსია, სადაც პირისპირ ხვდებიან ურთიერთს ანტიკური ქვეყნის ფილოსოფიის, ქრისტიანული მისტიკის და არაბთა კულტურის ფლუიდები, ადრე რენესანსისა და ჰუმანიზმის დიადი იდეები“ [გამსახურდია, 1863 : 59]. კონსტანტინე გამსახურდიას რომანშიც მხოლოდ საქართველოს ისტორია როდი იკვეთება, თუმცა სამშობლოს ბედი უშუალო კავშირშია მთავარი პერსონაჟის ტრაგიზმთან. რომანში წარმოჩნდება დასავლური სამყაროს სულიერი კრიზისი, ქართული და ანტიკური მითოლოგიის სინთეზი, დასავლური და აღმოსავლური ფილოსოფიური დოქტრინების ჭიდილი და ბოლოს ქრისტიანობისა და წარმართობის ბრძოლა პერსონაჟის ფსიქიკაში.

კონსტანტინე გამსახურდია ითვალისწინებს იმ გარემოებას, რომ არაბების მიერ იტალიისა და ესპანეთის დაპყრობამ უდიდესი როლი შეასრულა ადრეული რენესანსის დაჩქარებაში, რადგან კათოლიკე ბერები ისე ზედმეტად მოწადინებულნი ებრძოდნენ წარმართობას, რომ შეუბრალებლად ანადგურებდნენ ანტიკურ კულტურას, რომელიც სწორედ არაბების მეშვეობით დაუბრუნდა ხელახლა ევროპას. ამიტომ, გამსახურდიას აზრით, შემთხვევითი არაა, რომ დანტე მეორე ქებაში პლატონის, არისტოტელესა და სხვა მეცნიერთა გვერდით აყენებს არაბ მწიგნობარს, არისტოტელეს კომენტატორს – ავეროსს.

კონსტანტინე გამსახურდიას „ჯოჯოხეთში“ ისტორიული პირები არ გვხვდებიან, მისი ბინადრები ცოდვის მიხედვით არიან დიფერენცირებულნი, აგრეთვე წარმოჩნდებიან პერსონაჟები, რომლებიც რეალობაში შეხვედრიან მთავარ პერსონაჟს – კონსტანტინე სავარსამიძეს – და მისი ყურადღება მიუპყრიათ. მაგრამ აღსანიშნავია ერთი გარემოებაც, რომ კონსტანტინეს ორი მეგობარი უწევს ჯოჯოხეთში მეგზურობას, ერთი, მაჰმადიანი ჩერქეზი – ხალილ ბეია, მეორე კი ქრისტიანი, გერმანელი – ჰერბერტ შტუდერსი. სწორედ მათთან ერთობა წარმოაჩენს ქართველი კაცის ბუნებაში ორმაგ საწყისს _ აღმოსავლურსა და დასავლურს.

დანტეს „ჯოჯოხეთში“ ჩვენ ვხვდებით პაპებს, იმპერატორებს, ეპისკოპოსებს, გარყვნილ არისტოკრატებს, მათ გვერდით – ალქიმიკოსებს, ასტროლოგებს, მისნებსა და „შავი მაგიის“ ოსტატებს. ამ უკანასკნელთა ჯოჯოხეთში მოხვედრა ეპოქის სტილის თავისებურებიდანაც გამომდინარეობს, რადგან შუა საუკუნეების კათოლიკური ეკლესია მკაცრად ებრძოდა მათ და ყველგან „ეშმაკეულებს“ ხედავდა. გამსახურდიას „ჯოჯოხეთის“ მთავარი მკვიდრი სლანსკია, „ყვითელეპოლეტებიანი მონღოლი“, „დათვი პირსისხლიანი“, რომელმაც სავარსამიძეს მისთვის უძვირფასესი ნივთი – დედის „სმარაგდის ბეჭედი“ – მოპარა. სლანსკის ეპითეტები ირონიულია და რუსეთზე მიგვანიშნებს (მწერლის აზრით, მონღოლთა სისხლი და გენი სჭარბობს რუსში; ყვითელი ეპოლეტებიც რუსეთის მხედრობის ატრიბუტებია, დათვი კი რუსული ტოტემია, დასავლურ კულტურაში რუსეთის სიმბოლო). მთავარი ბრძოლა ჯოჯოხეთში მასთან გადაიხადა პერსონაჟმა.

ჯოჯოხეთში თავისი ძველი ნაცნობები ხვდებიან კონსტანტინე სავარსამიძეს: „მევახშეები, ქურდები, კაცის მკვლელები, უნამუსოდ გამდიდრებულები, მეძავები და ქალების მოვაჭრენი, გაყიდული ჟურნალისტები და მწერლები, კალამს და სიტყვას რომ ჰყიდდენ, ოქროში სცვლიდენ“ [გამსახურდია, 1961 : 944]. მორალურად დაცემული ადამიანები დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაშიც“ ბევრია, მაგრამ გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილს“ თავისი ეპოქის კვალი აჩნევია, რაც თანამედროვე „პროფესიებშიც“(„ქალების მოვაჭრენი“, ჟურნალისტები) გამოიხატება.

კონსტანტინე გამსახურდია მიუთითებს იმ არქეტიპებზე, რომლებიც შესაძლოა საფუძვლად დასდებოდა დანტეს „ღვთაებრივ კომედიას“ და აღნიშნავს, რომ ჯოჯოხეთში ჩასვლის „იდეა უძევს სარჩულად ლურსმნული წარწერებიდან ამოშიფრულ აღმოსავლურ ეპოსს გილგამეშიანს. უფრო გვიან ცნობილია ბიბლიური მითი ქრისტეს ჯოჯოხეთად შთასვლისა, შემდეგ ჰომეროსის ოდისევსის ჰადესად ჩასვლა. დასასრულ ენეას ჩადის ჩრდილების სამყაროში“ [გამსახურდია, 1963 : 103]. ამ აღნიშვნის შემდეგ კონსტანტინე გამსახურდია ყურადღებას ამახვილებს ჯოჯოხეთში ჩასვლის მიზანზე: გილგამეში თავისი მეგობრის ენკიდუს საძებნელად მიემგზავრება, დანტე ბეატრიჩეს სულს ეძებს. ჩვენ წინაშე ჩნდება კითხვა: რა მიზანი აქვს კონსტანტინე სავარსამიძეს? კონსტანტინეს მიზანი მამასთან შეხვედრა და პატიების თხოვნაა. პერსონაჟს მთელი ცხოვრება აწუხებს, რომ მან მამის ოცნება

ვენახის გაშენებისა უგულებელყო, დანატოვარი მიწები გაყიდა და ევროპაში „უმიზნო ყიალს“ მოახმარა.

„შენი წყევლა ამიხდა, მამა, ჩვენი ეწერის თხემლასავით უნაყოფო გავხდი“, – მიმართავს კონსტანტინე სავარსამიძე ჯოჯოხეთში ნაპოვნ მშობელს, – „... ძველი ვენახი დამექცა, ვეღარც ახალი გავაშენე, დამლოცე, დამიბრუნე ისევ შენი ნაციები მიწა. დამიბრუნე შენი ვენახი, მამა“ [გამსახურდია, 1961 : 944]. მამამ მუხლზე დაისვა შვილი, ისე, როგორც ბავშვს ისვამდა ხოლმე, მოეფერა, მაგრამ დალოცვა ვეღარ შეძლო, რადგან ხმა აღარ ჰქონდა. ეს სიმბოლური ეპიზოდი მიგვანიშნებს, რომ პერსონაჟი ვერც რეალობაში მოიპოვებს ბედნიერებას, რადგან მშობლის ლოცვა-კურთხევის გარეშეა დარჩენილი. დანტეს კომედიისთვის უცხოა „ვენახის“ მოტივი, რომელიც განმსაზღვრელია ქართული მწერლობისათვის.

კონსტანტინე გამსახურდია „ვეფხისტყაოსნისა“ და „ღვთაებრივი კომედიის“ შედარებისას მნიშვნელობას ანიჭებს, თუ ვისთან ერთად მოგზაურობენ გმირები ჯოჯოხეთში: „დანტეს, ოსტატი თავისი – ვირგილიუსი თან ახლავს, ოდისევსს – მეზღვაურნი“, „ვეფხისტყაოსნის“ გმირს – ტარიელს თავისი ძმადნაფიცები – ავთანდილი და ფრიდონი. თავად გამსახურდია არ ღალატობს ქართულ ტრადიციას და თავისი პერსონაჟის მხლებლებად მეგობრები გამოჰყავს.

კიდევ ერთ საგულისხმო მომენტზე ამახვილებს ქართველი მკვლევარი და მწერალი ყურადღებას: „გილგამეშ **რბენით** ჩადის ქვესკნელს, დანტე **ძილფხიზლობის** დროს („ანაზდეულად გამოვფხიზლდი გზადაკარგული – „ჯოჯოხეთის“ I ქება), ოდისეუს _–გემით, ხოლო ფატმანის შიკრიკი („ვეფხისტყაოსნიდან“) – ფრენით“ [გამსახურდია 1963 : 106]. დანტეს ძილფხიზლობის დროს გადასვლას გამსახურდია „მისტიკური გარინდების ჟამს“ უწოდებს და მწერლის ქრისტიანული მსოფლმხედველობით ხსნის. მისგან საპირისპიროდ, რუსთაველის გმირების მიერ ჯოჯოხეთის – ქაჯეთის – ციხის ხმლით აღებას, ანუ ბრძოლით, „რაინდული ვაჟკაცობის კულტს“ და წარმართობას უკავშირებს. თავად კონსტანტინე გამსახურდია თავის პერსონაჟს დანტეს გზას სთავაზობს და ძილფხიზლობის დროს გადაჰყავს ჯოჯოხეთში, მაგრამ ინდივიდუალიზმი მწერალს შენარჩუნებული აქვს და იმქვეყნიური მიჯნის გადალახვას უფსკრულში სრიალით გამოხატავს. მისი არჩევანი

განპირობებულია თავად პერსონაჟის სახიდან, რომელსაც, თუმცა არგვეთელი მთავრების რაინდული სისხლი და ბუნება აქვს, მაგრამ აღარ შერჩენია მათი სულიერი სიძლიერე.

გამსახურდია მიუთითებს, რომ „თამამი გამოთქმებითაც ძლიერ ჰგვანან ურთიერთს დანტე და რუსთაველი“, მოჰყავს „ვეფხისტყაოსნიდან“ და „ღვთაებრივი კომედიიდან“ მსგავსი გამოთქმები და ბოლოს დასძენს, რომ დანტე „მრავალგზის ახსენებს მამაკაცის სარცხვინელს და „საკუარს“ სავსებით მოურიდებლად [გამსახურდია, 1963:107]. გამსახურდია თავადაც არ ერიდება ამ სიტვების ხმარებას და ჯოჯოხეთში აღწერს კაცმორიელებს, რომელთაც ორ-ორი სახე, ოთხ-ოთხი ხელი და ფეხი და წინ და უკან ორ-ორი სარცხვინელი აქვთ.

კონსტანტინე გამსახურდია კიდევ ერთ მომენტში ამჟღავნებს დანტეს „ღვთაებრივი კომედიისკენ“ გადახრას, უკეთ რომ ვთქვათ, მის ზეგავლენას: დანტე ალიგიერის ნაწარმოების მთავარი გმირი თავად ავტორია, ხოლო კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ მთავარი მოქმედი პერსონაჟი კონსტანტინე სავარსამიძეა. მკითხველი იმდენად ამსგავსებს მას ავტორს (არა მარტო სახელის გამო...), რომ მწერალი ითხოვს ბოლოსიტყვაობაში, რომანის გმირის ცოდვები მას არ მიაწერონ.

კონსტანტინე გამსახურდია მთავარ განსხვავებას დანტესა და რუსთაველს შორის დანტეს განსაკუთრებულ რელიგიურობაში ხედავს, რაც რუსთაველთან ასე ძლიერად არ წარმოჩნდება; მსგავსებას კი – ორივეს პოეზიის „პირველად სტიმულში“ „მარადქალური ელემენტისადმი“ (L`eternal Feminin). „ეს არის მხოლოდ, რუსთაველი უფრო ფხიზელია,“ – დასძენს კონსტანტინე გამსახურდია, – „დანტეს ტრფიალი ამ მარადქალურისადმი უკვე რელიგიურ ექსტატიურობაში გადადის... უთუოდ დიდი გამბედაობა სჭირდებოდათ, ალბათ, დანტეს და რუსთაველს, საშუალო საუკუნეებში ასეთი მძაფრი ეროტიზმის გამჟღავნებისთვის“ [გამსახურდია, 1963:10]. თავად გამსახურდია ერთი მხრივ სცილდება ორივე მწერალს – რუსთაველსაც და დანტესაც და სატრფოდ მარადქალწულის ნაცვლად უსქესო დიონისეს ირჩევს, ხოლო ეროტიზმის მხრივ ბევრად აჭარბებს ორივე მწერალს. თავადაც დიდ გამბედაობას იჩენს მე-20 საუკუნეში, როდესაც მამაკაცის მამაკაცისადმი თაყვანისცემას აღწერს.

ჩვენ მივუთითებთ იმ ფუნდამენტურ განსხვავებაზეც, რომელიც დანტე ალიგიერისა და კონსტანტინე გამსახურდიას მიერ აღწერილ „იმ ქვეყნის“ მოდელში შეიმჩნევა. დანტე გამოჰყოფს ჯოჯოხეთს, სალხინებელსა და სამოთხეს. გამსახურდიას ტრადიციული რწმენიდან გამომდინარე კი, იმქვეყნიური სამყარო მხოლოდ ჯოჯოხეთად და სამოთხედ მოიაზრება. აღსანიშნავია ისიც, რომ სავარსამიძე თავის ნაცნობებს მხოლოდ ჯოჯოხეთში ხედავს. სამოთხეში რომანის მხოლოდ ერთი პერსონაჟია – ფარვიზი – სავარსამიძის (მამრობითი სქესის) სატრფო.

დანტე ალიგიერი ძილღვიძილის დროს ცოცხალი მიემგზავრება საიქიოში; კონსტანტინე სავარსამიძე კი ძილღვიძილში კვდება – ორლესული მახვილი შუაზე უპობს სხეულს. დანტემ იცის, რომ სიკვდილის შემდეგ ის აუცილებლად სამოთხეში მოხვდება, რადგან უკვე განწმენდილია. სავარსამიძე კი განწირულია. სამოთხემდე მიღწეულს ჰელიოს ღმერთი ეუბნება, რომ ხელებზე სისხლი სცხია; პერსონაჟი პატიებას ითხოვს, მაგრამ ღმერთი ქრება. თუ დანტეს სალხინებლის ბოლო წრეში ევლინება ბეატრიჩე და სამოთხის დასასრული ღმერთის ხილვაა, კონსტანტინე სავარსამიძე სამოთხეში ჯერ ხედავს ღმერთს – ჰელიოსს, რომელიც შემდგომ ქრება და ბოლოს _ სატრფოს. ეს არ უნდა იყოს შემთხვევითი. კონსტანტინე გამსახურდია „გაურბის“ რელიგიურობას, უფრო ზუსტად კი – რელიგიურ დოგმატიზმს. თუმცა ორივე მწერალთან ჯოჯოხეთში ჩასვლას განწმენდის მნიშვნელობა ენიჭება.

აღსანიშნავია, რომ არც დანტე და არც კონსტანტინე გამსახურდია არ მიმართავენ ქრისტიანულ ღმერთს. დანტე მესამე ნაწილის დასაწყისში უხმობს აპოლონს, ანტიკური პოეზიის მუზას, ხოლო გამსახურდია – ჰელიოსს (რომელიც ჩვენს ერამდე მეხუთე საუკუნეში აპოლონთან გააიგივეს). ჰელიოსის მოხმობას კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში კიდევ სხვა დატვირთვაც უნდა ჰქონდეს. ჰელიოსი არის ძველი კოლხეთის მითიური მეფის აიეტის მამა, ამიტომ ღმერთის ჰელიოსად სახელდება გამსახურდიასთვის, უაღრესად ეროვნული მწერლისთვის, ქართველთა ღვთაებრივი წარმოშობის იდეას უკავშირდება და აღვიძებს ეროვნული სიამაყის გრძნობას.

როგორც დანტესთვის, ასევე კონსტანტინე გამსახურდიასთვის ჯოჯოხეთი წარმოდგენილია, როგორც ბოროტების სამყარო, სულის მოკვდინება, ხორციელი წაბილწვა, ესთეტიკური სიმახინჯე, სამოთხე კი სინათლის წყარო, აბსოლუტური ჭეშმარიტება და

ესთეტიკური მშვენიერება. ორივე მწერალთან როგორც ჯოჯოხეთი, ასევე სამოთხე მიწიერი კონტურებით მოიაზრება და თავიდან ბოლომდე ალეგორიაა. ორივე ნაწარმოებში მოგზაურობის ცენტრალური ფიგურა ღრმად ინდივიდუალური პიროვნებაა, რომელიც განიცდის როგორც თავისი ქვეყნის, ასევე კაცობრიობის გასაჭირს, სატკივარს, ცოდვას.

აღსანიშნავია, რომ დანტეს პოემის თითოეული ნაწილი 33 ქებისგან შედგება, რაც სიმბოლურად უნდა მიანიშნებდეს ქრისტეს ამქვეყნად ყოფნის დროზე. გამსახურდიას რომანი 13 ქებას შეიცავს. უჩვეულოა რომანის ქებებად დაყოფა. ნაწარმოების ასეთი ფორმა უთუოდ მიგვანიშნებს დანტე ალიგიერის ნაწარმოების ზეგავლენაზე, მაგრამ მწერლის ინდივიდუალიზმი კვლავ იჩენს თავს რიცხვ 13-ში, რომელიც ქრისტეს მეცამეტე მოწაფის ალუზიას ქმნის და ამიტომ ავისმომასწავლებლად ითვლება მსოფლიო ხალხთა ცნობიერებაში. ვფიქრობთ, რიცხვი 13-ით განსაზღვრულია არა მარტო სავარსამიძის, არამედ სულიერებისაგან დაცლილი მთელი ეპოქის ბედი.

ლიტერატურა:

ალიგიერი დ. ღვთაებრივი კომედია.-თბილისი: ადაპტი, 2013

გამსახურდია კ. რჩეული თხზულებანი: რვატომეული: ტ. 5.- თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1961

გამსახურდია კ. რჩეული თხზულებანი, რვატომეული: ტ. 6.- საბჭოთა საქართველო, 1963

ელზა ხაინდრევა

ამილახვართა ეპიტაფიები სამთავისიდან (XIX ს.)

სამთავისის მონუმენტური ტაძარი კარგად არის ცნობილი ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში. ტაძარი, მასში არსებული კედლის ლაპიდარული და ფრესკული წარწერები საფუძვლიანად აქვთ შესწავლილი მ. ბროსეს (1), თ. ჟორდანიას (9), ალ. ხახანაშვილს (16), ს. ბარნაველს (3), ვ. ბერიძეს (4), პ. ზაქარაიას (7;8), ნ.პ. სევეროვს (10), გ. სოხაშვილს (11; 12).

მეცნიერთა ყურადღების მიღმა დარჩა სამთავისში დაკრძალულ ამილახვართა საგვარეულოს საფლავთა ეპიტეფიები.

სამთავისის ინტერიერში დაცულია XVIII-XIX საუკუნეების 40-ზე მეტი საფლავი. XVIII საუკუნის საფლავების ეპიტაფიებს ჩვენ მივუძღვენით ცალკე გამოკვლევა[1].

წარმოდგენილ სტატიაში მოცემულია XIX ს.-ის იმ პირთა საფლავების ეპიტაფიები, რომელთა შესახებ მოიპოვება საარქივო თუ სხვა სახის პარალელური ცნობები.

კვლევის მიზანია ამილახვართა საგვარეულოს ცალკეულ წარმომადგენელთა გამოვლენა და სხვა სახის მონაცემებთან შეჯერებით ამ საგვარეულოს XIX საუკუნის ისტორიის (როგორც ბატონყმობის, ისე ბატონყმობის გაუქმების შემდგომი პერიოდის) აღდგენის მცდელობა.

წარმოდგენილი კვლევა ხელს შეუწყობს ამილახვართა საგვარეულოს ქრონოლოგიური და გენეალოგიური ცნობების დადგენასა და დაზუსტებას.

1. აგათონიკე ამილახვრის ეპიტაფია

მდებარეობს ტაძრის შიდა სივრცის ცენტრში. 10 სტრიქონი, მხედრული. ქვის ზომა: 48X27; წარწერის ფართობი: 30X19; გრაფემების სიმაღლე: 3-0.5 სმ.

დაზიანება: ქვის ზედა მარცხენა ნაწილი გადატეხილია, ზოგიერთი გრაფემა არ იკითხება.

წარწერას არ ახლავს თარიღი, ან – წაშლილია.

1. სახელი ჩემი აგათონიკე იყო

2. და გუაროვნებით ამილახვარებითა
3. .... შობით ძე რევაზ ამილახუარისა
4. და თან ძმა მრწემი ოთარ ამილახვარისავე
5. წელნიცა მაქუნეს ერგასის და ოთხისა
6. ესე საფლავი ვითარცა ძეგლ აღდგმულისა
7. შემზადებული მელიქვის ასულის
8. მისის მეუღლის განაღათუ სულდგმულის
9. ნიშნად სურვილისა ოდესმე კმად შემკულისა
10. აწ მიწა ქმნილის სიკუდილისაგან მოკლულის.

საფლავზე დაბადება-გარდაცვალების თარიღები არ არის მოცემული. ამიტომაც, იმის დადგენა, თუ რომელი რევაზ ამილახვრის ძე იყო აგათონიკე (აღათონიკე), სირთულეს წარმოადგენს.

ი. ჩიქოვანი თავის ნაშრომში წერს, რომ აღათონე (თორნიკე) ამილახვარი იყო რევაზ ოთარის ძის (1737-1775) და მარიამ ბეჟანის ასული არაგვის ერისთავის ძე. მისი ცხოვრებისა და გარდაცვალების წლებად ასახელებს 1776-1826 წწ. [ჩიქოვანი, 2010: 11]. თუ რევაზ ამილახვარი გარდაიცვალა 1775 წელს, მისი ძე – აღათონე 1776 წელს ვერ დაიბადებოდა. ავტორი ასევე აღნიშნავს, რომ აღათონიკე დანიშნული ყოფილა ეფემია ივანეს ასულ რუსაშვილზე [ჩიქოვანი, 2010: 11].

ვინაიდან, ამილახვართა საგვარეულოდან მხოლოდ ერთი აგათონიკეა (აღათონიკე) ცნობილი, ვფიქრობთ, ამ საფლავის წარწერაში მოხსენიებული პირი სწორედ ის აღათონიკე ამილახვარია, რომელიც იხსენიება შემდეგ ორ საბუთში:

1) განჩინება აღათონიკე ამილახვრისშვილის მიერ ცოლის დაგდების თაობაზე 1800 წლის 20 აგვისტო – აღათონიკეს უჩივის ყორჩიბაშიშვილი იოანე ნაზირის შვილი დათუა იმის შესახებ, რომ აღათონიკემ ცხრა წლის წინ მისი და მელანია ითხოვა და შემდეგ კი გაუშვა. მდივანბეგებმა, ვახტანგის სამართლის წიგნის მიხედვით, აღათონიკეს 384 თუმანის გადახდა დააკისრეს, ვინაიდან ყორჩიბაშიშვილების სისხლი, როგორც მესამე ხარისხის თავადების, 384 თუმნით იყო შეფასებული. განჩინებას ამტკიცებს 1800 წლის 6 სექტემბერს მეფე გიორგი XII (1746-1800) [დოლიძე, 1977: 218].

2) მედიატორთა განჩინება ამილახვართა ყმა-მამულის გაყოფის საქმეზე, 1808 წლის 10 თებერვალი – ცალკე სახლად გადადიან ამილახვარი ოთარი, აღათონიკე და ერასტი თავისი ძმებით [დოლიძე, 1977: 394].

აღათონიკეს გენერალ-მაიორ ოთარ ამილახვართან ერთად 1821 წ. 3 მარტს თხოვნით მიუმართავს თბილისის თავადაზნაურთა საკრებულოსადმი თავადობის დამტკიცებასთან დაკავშირებით. ეს საქმე დასრულებულა 1826 წლის 27 აპრილს, დადებითი პასუხით [ფონდი 213: საქმე 205].

ამ დოკუმენტებიდან ირკვევა, რომ აღათონიკე XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის I ნახევარში ცხოვრობდა.

საფლავის წარწერაში იხსენიება აღათონიკეს უფროსი ძმა - ოთარი. სავარაუდოდ, ეპიტაფიაში ოთარის მოხსენიება განპირობებულია იმით, რომ ის ამილახვართა სახლის უფროსი იყო. საქართველოში სათავადოების არსებობის დროს ყველა სათავადოს ჰყავდა პირველი პირი ანუ დიდი სახლის უფროსი. სათავადოები XVIII საუკუნეში გაუქმდა და აღნიშნული წესიც უნდა მოშლილიყო, თუმცა, როგორც ჩანს, XIX საუკუნის I ნახევარში ძველ ტრადიციას კიდევ შერჩენილი ჰქონდა ძალა ქართველ თავადთა შეგნებაში.

2. 1860 წლის გიორგი იოსების ძე ამილახვრის ეპიტაფია

მდებარეობს ჩრდილოეთ კედელთან. 4 სტრიქონი, მხედრული; ქვის ზომა: 34X40; წარწერის ფართობი: 29-38; გრაფემების სიმაღლე: 5.5-1.5 სმ.

დაზიანება: ქვა ადგილ-ადგილ გაყვითლებულია.

წარწერაში მოცემულია თარიღი – 1860 წელი.

1. თა. თ(ავად)ი გიორგი იოსების ძე
2. ამილახვარი
3. გარდაიცვალა
4. 1860 წ. სეკტ. 20 დღესა.

გიორგი იოსების ძე დაკრძალულია დედის – ელისაბედ აღათანგის ასული ხერხეულიძის გვერდზე.

გიორგი ამილახვარი სამჯერ ყოფილა დაქორწინებული: პირველი მეუღლე –სოფიო გაბრიელის ასული მაღალაშვილი, რომელთანაც ხუთი ვაჟი (რევაზი, ივანე, ნიკოლოზი, გრიგოლი და მიხეილი) და ორი ქალიშვილი ჰყოლია (მარიამი და ანასტასია).

სოფიოს გარდაცვალების შემდეგ გიორგი დაქორწინებულა მარიამ დავითის ასულ პავლიაშვილზე, რომელთანაც ერთი ძე – ალექსანდრე (1850-1919) ჰყოლია.

მარიამის გარდაცვალების შემდეგ გიორგი ამილახვარი ქორწინდება ანასტასია იაკობის ასულ პაულზე (1821-1890), რომელთანაც ერთი ასული ელისაბედი შეეძინა [ჩიქოვანი, 2010: 8].

გიორგი ამილახვარს თავადაზნაურთა საკრებულოში წარუდგენია განცხადება, თავადაზნაურთა ხარისხში დასამტკიცებლად, რაზეც დაურთავს გენეალოგიური სქემა, მოკლე აღწერილობით [ფონდი 213: დოკ. 136]. აღწერილობაში ნათქვამია, რომ ის დაქორწინებულია თავად გაბრიელ მაღალოვის ასულ სოფიაზე და ჰყავს შვილები: რევაზი, ივანე, ნიკოლოზი და გრიგოლი.

3. 1862 წლის ნიკოლოზ გივის ძე ამილახვრის ეპიტაფია

მდებარეობს საკურთხევლის პირდაპირ. ეპიტაფია ამოკვეთილია ქართულ და რუსულ ენებზე. ქართული – მხედრული, 6 სტრიქონი; ქვის ზომა:109X60; წარწერის ფართობი: 39X22; გრაფემების სიმაღლე: 3.5-0.5 სმ.

დაზიანება: ქვის ჩარჩო გაყვითლებულია; ზოგი გრაფემა ძნელად იკითხება.

წარწერაში მოცემულია თარიღი – 1862 წელი.

1. ლოდსა ამას ქუჩშე განისუჩნებს მტუჩრი ნიჟეღოდის
2. დრაგუნის პოლკის პორუჩიკის თავადის ნიკოლაოზ გი-
3. ვის ძის ამილახვარის შვილისა, მოკლულისა 24სა მაისისასა
4. 1862 წელსა, ბრძოლასა შ(ინ)ა აბაზეხთა თანა კიდესა ზედა მდ-

5. ინარისასა, რომელსა ეწოდების ბელაია მახლობელ აბაზეხის
6. სტანიცის, მეოცდა ცხრესა წელსა შობიდგან.

ნიკოლოზი იყო გივი ბარძიმის ძე ამილახვრისა და ანასტასია ერისთავის ვაჟი. ის იხსენიება თავის მშობლებთან და და-ძმებთან ერთად 207 ფონდში დაცულ 710 დოკუმენტში. მამამისი გივი ბარძიმის ძე ითხოვს ამილახვართა თავადობის აღიარებას. დოკუმენტში ჩამოთვლილია მისი ოჯახის წევრები (დაწვრ. ქვემოთ).

წარწერიდან ირკვევა, რომ ნიკოლოზი, როგორც სამხედრო პირი- დრაგუნის პოლკის პორუჩიკი, მონაწილეობდა 1862 წლის ბრძოლაში მდ. ბელაისთან. სავარაუდოდ, აქ იგულისხმება მდინარე ჩრდილოეთ კავკასიაში, ყუბანის მარცხენა შენაკადი. ამ ვარაუდის საშუალებას გვაძლევს ის, რომ სწორედ აქ მდებარეობდა აბაძეხის სტანიცა, სადაც რუსეთ-ჩერქეზეთის ომის დროს (1859-1864) ფრონტის ხაზი გადიოდა. როგორც ჩანს, სწორედ ამ ომის მიმდინარეობის დროს 29 წლის ასაკში დაიღუპა ნიკოლოზი.

4. **1877 წლის ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე ამილახვრის ეპიტაფია**

მდებარეობს საკურთხევლის მოპირდაპირედ, ბოძთან, ჩრდილოეთის მხარეს. ეპიტაფია ამოკვეთილია რუსულ და ქართულ ენებზე. ქართული – მხედრული, 10 სტრიქონი; ქვის ზომა: 44X37; წარწერის ფართობი: 20X34; გრაფემების სიმაღლე 3-1 სმ.

დაზიანება: ქვის მარჯვენა ნაწილი გაცრეცილია, ძნელად იკითხევა გრაფემები.

წარწერაში მოცემულია თარიღი – 1814-1877 წლები.

1. განსასუჵნებელსა შენსა მაცხოვარ, სადა
2. ყოველნი წმიდანი მკვიდრ არიან განუსუჵ-
3. ნე ქრისტე სულსა მონისა შენისა თავადის
4. ალექსანდრე ნიკოლაოზის ძის ამილახვარისასა [რო]-
5. მელი იშუა იანვრისა 10[სა] 1814[სა] წ. შეისუჵნა 6 ნო-
6. ემბრისას 1877 წელსა.

ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე 1834 წლის თხოვნით მიმართავს თავადაზნაურთა საკრებულოს. მას სამხედრო სამსახურის დასაწყებად დასჭირდა ცნობა თავადური წარმომავლობის შესახებ [ფონდი 213: დოკ. 37].

ალექსანდრე იხსენიება აგრეთვე 1847 წლის თავადაზნაურთა საკრებულოს მიერ გაცემულ ცნობაში ამილახვრების თავადობის ღირსებაში დამტკიცების შესახებ. ამ ცნობაში ნათქვამია, რომ ალექსანდრე ამ დროისთვის 32 წლისაა და ჰყავს მეუღლე –ეფროსინე [ფონდი 213: დოკ. 710]. ეს ეფროსინე როსტომ წერეთლის ასულია [ჩიქოვანი, 2010: 21].

ი. ჩიქოვანთან ალექსანდრეს დაბადების თარიღია – 1816 წლის 10 ოქტომბერი [ჩიქოვანი, 2010: 21]. სავარაუდოდ, ი. ჩიქოვანი ნათლობის თარიღს ასახელებს.

5. 1877 წლის გივი ბარძიმის ძე ამილახვრის ეპიტაფია

მდებარეობს სამხრეთის კარებთან. ეპიტაფია ამოკვეთილია ქართულ და რუსულ ენებზე. რუსული – 11 სტრიქონი, წარწერის ფართობი: 70X63; გრაფემების სიმაღლე: 5.5-3.

დაზიანება: ქართული ტექსტი ძნელად იკითხება.

წარწერაში მოცემულია თარიღი – 1877 წელი.

1. Источникь жизни Христе непо-
2. сягаемая глубина благости. Кто
3. тебе прибегаю недостойный
4. рабь твой и молю: не помяни
5. грехов моих неисчислимых
6. водвори душу мою вь обители пра-
7. ведных и даруй ей вечный покой
8. Подь камнем симь покоится Князь
9. Гиви Барзимовичь внукь Давида
10. Амилахвари
11. умершiй 19го Iюля 1877 г. 68 леть оть роду.[2]

საქართველოს ცენტრალური საისტორიო არქივის 213 ფონდში გივი ბარძიმის ძის შესახებ შემდეგი სახის ცნობებია დაცული:

დოკუმენტი 55, 1841 წლის 4 ივნისი: საქართველო-იმერეთის სინოდალური კანტორა მიმართავს თავადაზნაურთა ყრილობას გორის უეზდის თავადის გივი ბარძიმის ძის ამილახვაროვის, მისი მეუღლის ანასტასია ლუარსაბის ასული ამილახვაროვას და მათი ძეების ივანეს და ნიკოლოზის საქმესთან დაკავშირებით: მათ აინტერესებთ, დამტკიცებულნი არიან თუ არა ისინი თავადურ ღირსებაში, თუ არა, როდის დაიწყო ეს საქმე. პასუხი: ჯერ არ არიან დამტკიცებულნი, ხოლო საქმე დაიწყო 1821 წლის 15 იანვარს.

დოკუმენტი 710: "О признании в княжеском достоинстве Амилахваровых (началось 28 октября 1847 г., кончилось 17 ноября 1847 .г)":

ბარძიმ დავითის ძეს ჰყავდა სამი ვაჟი: პროპორშიკი გივი – 36 წლის, იოსები – 28 წლის და დავითი – 23 წლის.

გივის ჰყავდა მეუღლე ანასტასია 35 წლის, თავად ლუარსაბ ერისთოვის ქალიშვილი და შვილები: ივანე – 16 წლის, ნიკოლოზი – 12 წლის, მიხეილი – 10 წლის, გრიგოლი – 7 წლის, ელისაბედი – 9 წლის, ქეთევანი – 6 წლის, ნატალია – 4 წლის.

ცხოვრობდნენ გორის უეზდის სოფელ ჭალაში.

უშუალოდ გივი ამილახვრის შედგენილია 1846 წლის 21 თებერვლით დათარიღებული საბუთი: მემამულე გივი ბარძიმის ძე ითხოვს მოწმობას თავადური წარმომავლობის შესახებ, ვინაიდან მისი შვილები ივანე, ნიკოლოზი და მიხეილი უნდა მოეწყონ სასწავლებელში [ფონდი 213: დოკ. 49].

ამავე ფონდში ინახება 1856 წლის 31 იანვარს ბარძიმ დავითის ძე ამილახვრის მიერ შედგენილი გენეალოგიური სქემა. ამ სქემიდან ჩანს, რომ გივი ამილახვრის ვაჟი ივანე შტაბ-კაპიტანი ყოფილა, ხოლო მიხეილი – იუნკერი.

იგივე დოკუმენტი იუწყება, რომ ამილახვრები ფლობენ მამულებსა და გლეხებს სოფლებში: ჭალა, კასპი, ფხვენისი, ძევერი და სხვ.

6. 1883 წლის მიხეილ გივის ძე ამილახვრის ეპიტაფია

მდებარეობს საკურთხევლის მოპირდაპირედ, სამხრეთის კარებისკენ; ეპიტაფია ამოკვეთილია რუსულ ენაზე; 5 სტრიქონი; ქვის ზომა: 180X83; წარწერის ფართობი: 71X68; გრაფემების სიმაღლე: 9-3 სმ.

დაზიანება: ქვა შუაზეა გაბზარული.

წარწერაში მოცემულია თარიღი: 1832-1883 წლები.

1. Князь
2. Михаилъ Гивовичъ
3. АМИЛАХВАРИ
4. Родился 1832 года 25 іюля
5. Скончался 1883 года 15 Декабря.[3]

მიხეილი არის გივი ბარძიმის ძის შვილი. იგი იხსენიება ბაბუის, ბარძიმ დავითის ძის მიერ შედგენილ 1856 წლის გენეალოგიურ სქემაში, რომელიც მან თავადაზნაურთა საკრებულოში წარადგინა. ამ მონაცემებიდან ჩანს, რომ მიხეილი იუნკერი ყოფილა (ფონდი 213).

ი. ჩიქოვანი მიხეილ ამილახვრის დაბადების თარიღად ასახელებს 1833 წლის 10 აპრილს [ჩიქოვანი, 2010: 19]. სავარაუდოდ, ჩიქოვანის ეს ცნობა მეტრიკულის ცნობებს ეყრდნობა.

1873 წლიდან მიხეილი პროპორშიკია. მას ცოლად ჰყოლია თავად ესტატე ქსნის ერისთავის ასული ანასტასია (1844-1920) [ჩიქოვანი, 2010: 19].

7. 1887 წლის ივანე თეიმურაზის ძე ამილახვრის ეპიტაფია

მდებარეობს საკურთხევლის პირდაპირ. მხედრული, 6 სტრიქონი; ქვის ზომა: 40X38; წარწერის ფართობი: 36X34; გრაფემების სიმაღლე: 6-1 სმ.

წარწერაში მოცემულია თარიღი: 1887 წელი.

1. აქ განისვენებს გვამი
2. თავადის

3. ივანე თეიმურაზის ძის
4. ამილახვრისა
5. გარდაცვალებული
6. 23 მარტს 1887 წ.

ივანე ამილახვარი იყო პროპორშიკ თეიმურაზ ივანეს ძის (1802-1839) და სალომე ივანეს ასული ფავლენიშვილის (1806-1850) ვაჟი. ივანე დაბადებულა 1829 წელს. ის 1854 წელს დაქორწინდა ნინო ივანეს ასულ ალადატოვაზე. მათ ჰყავდათ შვილები: თეიმურაზი, სალომე, ალექსანდრე, გიორგი, ზარბარე, კონსტანტინე, სოფიო და მარიამ (16).

1847 წლის დოკუმენტში, რომელიც გაცემულია თავადაზნაურთა საკრებულოს მიერ ამილახვრების თავადობის დამტკიცებასთან დაკავშირებით, მოხსენიებულია პროპორშიკ თეიმურაზ ამილახვრის ქვრივი, 40 წლის სალომე, და მათი შვილები: ივანე და ელისაბედი [ფონდი 213: დოკ. 710].

ივანე ამილახვარი 1848 წელს თხოვნით მიმართავს თავადაზნაურთა საკრებულოს. ის ითხოვს მოწმობას თავადურ წარმომავლობასთან დაკავშირებით ხელმწიფე-იმპერატორის სამსახურში მოსაწყობად.

თავადაზნაურთა საკრებულოში გორის უეზდის თავადების – ბარძიმ დავითის ძის და პროპორშიკი თეიმურაზ ივანეს ძის ამილახვრების – თხოვნას დართული აქვს 1829 წელს შედგენილი გენეალოგიური სქემა, რომელშიც მოხსენიებულია ივანე თეიმურაზის ძეც (ფონდი 213).

8. 1894 წლის ნატალია ვახტანგის ასული ამილახვარი-ალექსეევ-მესხიევის ეპიტაფია

მდებარეობს ტაძრის შიდა სივრცის ცენტრში. მხედრული, 8 სტრიქონი; ქვის ზომა: 59X36; წარწერის ფართობი: 49X31; გრაფემების სიმაღლე: 4-1 სმ.

დაზიანება: ზოგი გრაფემა გაცრეცილია.

წარწერაში მოცემულია ნატალიას დაბადებისა და გარდაცვალების თარიღები: 1826-1894 წლები.

1. თავადის ვახტანგ
2. ამილახვრის
3. ასული ნატალია
4. ალექსეევ-მესხიევისა
5. დაიბადა 26-ს აგვისტოს
6. 1826 წელს
7. და გარდაიცვალა 17- ს
8. თებერვალს 1894 წელს.

ნატალია ვახტანგ ქაიხოსროს ძე ამილახვრისა და ანა ბეციას ასული გედევანიშვილის ერთადერთი ასულია.

ნატალიას მეუღლე იყო იაკინთე დიმიტრის ძე ალექსი-მესხიშვილი.

ნატალია ამილახვარი 1870 წელს თბილისის თავადაზნაურთა საკრებულოს მიმართავს თხოვნით, აღიარონ თავად ამილახვართა შთამომავლად [ფონდი 213: საქმე 1538].

ნატალიას და იაკინთეს ჰყოლია ერთი ვაჟი – ნიკოლოზი. მას ახსენებს თავად ნატალია თავადაზნაურა საკრებულოში წარდგენილ დოკუმენტში. ამ დოკუმენტიდანვე ჩანს, რომ ნატალია ამილახვარი ცხოვრობს გორის უეზდის სოფ. ჭალაში.

ტექსტი შედგენილია ქართულ და რუსულ ენებზე.

ფონდში ინახება აგრეთვე მოწმობა, რომლითაც ნატალია მიაკუთვნეს ამილახვართა გვარს. ამ მოწმობაში წერია, რომ ნატალია დაიბადა 26 აგვისტოს, ხოლო მოინათლა 15 სექტემბერს.

ნატალიას შუამავლობას უცხადებენ ნათესავები: გიორგი ივანეს ძე და პროპორშიკი ლუარსაბ ქაიხოსროს ძე ამილახვრები [ფონდი 213: საქმე 1538, დოკუმენტი 76].

9. 1895 წლის გიორგი ივანეს ძე ამილახვრის ეპიტაფია

მდებარეობს ცენტრში, დასავლეთის კარებისკენ. მხედრული, 5 სტრიქონი; ქვის ზომა: 37X39; წარწერის ფართობი: 38X31; გრაფემების სიმაღლე: 6-1 სმ.

დაზიანება: ქვა შეყვითლებულია.

წარწერაში მოცემულია თარიღი: 1820-1895 წლები.

1.თავადი

2.გიორგი ივანეს ძე

3.ამილახვარი

4.დაიბადა 1820 წელსა

5.გარდაიცვალა 28 მარტსა 1895 წელს.

გიორგის მეორე სახელიც ჰქონია – პაჭუა [ჩიქოვანი, 2010: 28]. ის ივანე ქაიხოსროს ძის და ქეთევან ნიკოლოზის ასულ ბარათაშვილის ვაჟი იყო (17), მისი მეუღლე კი მარიამ გიორგის ასული სარაჯიშვილი [ჩიქოვანი, 2010: 28], რომელთანაც ათი შვილი ჰყოლია: ქეთევან (კეკელა), ალექსანდრე, ქრისტეფორე, სოფიო, ნინო, ეკატერინე, ივანე, გრიგოლი, დავითი და ვასილი (17).

ი. ჩიქოვანთან, გიორგი ივანეს ძის დაბადება 1821 წლითაა დათარიღებული [ჩიქოვანი, 2010: 28]. ეს შეიძლება ნათლობის თარიღია.

გიორგი მოხსენიებულია გიორგი იოსების ძის მიერ თავადაზნაურთა საკრებულოში წარდგენილ დოკუმენტსა და გენეალოგიურ სქემაში [ფონდი 213: დოკ.136], რომლის მიხედვითაც ის 25 წლისაა, ჰყავს მეუღლე, თბილისის მოქალაქის სარაჯიევის ქალი, მარიამი, და ქალიშვილი – 2 წლის ქეთევანი.

შემონახულია გიორგის მიერ 1870 წლის 24 აპრილს გაცემული შუამავლობის დოკუმენტი თავისი ბიძაშვილის, ნატალია ვახტანგის ასულ ამილახვარ-ალექსი-მესხიშვილისათვის:

„1870 წელსა აპრილის 24-სა დღესა მე ქვემორე ხელის მომწერი, დამტკიცებული თავადობის ღირსებაში, თავადი გიორგი ივანეს ძე ამილახორი ვაძლევ ამ მოწმობას ამაზედ, რომ აწ გარდაცვალებული თავადი ვახტანგ ქაიხოსროს ძე ამილახორი და ასული მისი დეისტვიტელნი სტატსკი სოვეტნიცა ნატალია ეკუთვნიან ჩემს თავადობითს გვარს და

შთამომავლობენ პირისპირა მამრობითის სქესის ხაზით ერთის ჩემთან გვარის თავისაგან. მათგან ვახტანგ მომხვდება მე ნათესავად მესამეს ხარისხში, რადგანაც არის ღვიძლი ძმა მამის ჩემის ივანესი; და ასული მისი ნატალია მეოთხეს ხარისხში, რომელსაც ვმოწმობ საკუთრის ჩემის ხელმოწერითა". ტექსტი მოცემულია ქართულად და რუსულად [ფონდი 213: დოკ. 76].

ამგვარად, სტატიაში განხილული საფლავთა წარწერები გვაძლევს მთელ რიგ ცნობებს: მოცემულია, ზოგ შემთხვევაში, დაბადებისა და გარდაცვალების წლები, მათი სახელები, წოდებები. ეპიტაფიებში ამოკითხულმა ამილახვართა საგვარეულოს წარმომადგენელთა სახელებმა საშუალება მოგვცა გაგვერკვია მათი ურთიერთმიმართება დოკუმენტებში დასახელებულ პირებთან, შეგვეჯერებინა ამ ორი სახის წყაროში დაცული ცნობები და მეტი სიზუსტით მოგვეხდინა მათი იდენტიფიცირება. საქართველოს ცენტრალურ საისტორიო არქივში დაცული დოკუმენტებიდან ჩანს, რომ ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული ამილახვრები XIX საუკუნეში ისევ იკავებენ სამხედრო წოდებებსა და თანამდებობებს, არიან მეფის რუსეთის სამსახურში და ფლობენ ყმა-მამულებს. ამავე პერიოდში მიმდინარე ერთიანი თავადაზნაურობის წოდების ჩამოყალიბების პროცესში, ამილახვრებიც ჩართულები იყვნენ და წოდებრივი დოკუმენტებით ცდილობდნენ თავიანთი თავადური წარმომავლობის დამტკიცებას.

შენიშვნები:

[1] ამის შესახებ დაწვრილებით იხ. ჩემი სტატია "ამილახვართა ეპიტაფიები სამთავისიდან (XVIII ს.)": ჟურნ. "კავკასიოლოგიური ძიებანი", VII, გვ. 242-249, თბილისი, უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015 წ.

[2] "წყარო ცხოვრებისაო ქრისტე ნეტარების მიუწვდომელო სიღრმე. ვინც შენთან მოვივლტვი უღირსი მონა შენი და გვედრებ: მომიტევე ცოდვანი ჩემნი უთვალავნი, დაამკვიდრე სული ჩემი სასუფეველსა მართალთა და უწყალობე საუკუნო განსასვენებელი. ამ ლოდის ქვეშ განისვენებს თავადი გივი ბარძიმის ძე შვილიშვილი დავითის ამილახვარი გარდაცვალებული 19 ივლისს 1877 წ. 68 წლის შობითგან"

[3] "თავადი მიხეილ გივის ძე ამილახვარი დაიბადა 1832 წლის 25 ივლისს, გარდაიცვალა 1883 წლის 15 დეკემბერს".

ლიტერატურა:

ბარნაველი ს. სამთავისის მეორედ აღმშენებლის ვინაობა // აკადემიის მოამბე.-ტ. 12.- N 9.- 1951.

ბერიძე ვ. ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება.- თბილისი, 1974.

ბროსე მ. M.-F. Brosset, Rapports. СПб, 1849-1851.

დოლიძე ი. ქართული სამართლის ძეგლები: ტ. 4: სასამართლო განჩინებანი: (XVI-XVIII სს. / ტექსტები გამოსცა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ი. დოლიძემ.- თბილისი, 1972.

დოლიძე ი. ქართული სამართლის ძეგლები: ტ. 6: სასამართლო განჩინებანი: (XVIII-XIX სს.) / ტექსტები გამოსცა, შენიშვნები და საძიებლები დაურთო ი. დოლიძემ.- თბილისი, 1977.

ზაქარაია პ. ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა: წ. 1.- თბილისი, 1975.

ჟორდანია თ. ქრონიკები: წ. 2.- ტფილისი,1897.

სოხაშვილი გ. სამთავისი: (მასალები ტაძრის ისტორიისთვის). -თბილისი, 1973.

საქართველოს ცენტრალური საისტორიო არქივი: თბილისის თავადაზნაურთა საკრებულოს საქმე.-ფონდი 213.

ქიქოძე მ. ქართული სათავადოების ისტორიიდან: XV-XVIII სს.: საამილახვრო // მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის: ნაკვ. 35.- გვ.7-113. -თბილისი.-1963.

Закарая П. Крепостные сооружения Картли. -Тбилиси, 1968.

Северов Н. К вопросу реконструкции барабана Самтавииского храма / ქართული ხელოვნება: ტ.6: (სერია A).- თბილისი.-1963.

Хаханов А. Материалы по археологии Кавказа: собранные экспедициями Московского археологического общества: Вып. 7.- Москва,1898.

ჩიქოვანი ი. თავად ამილახვართა საგვარეულო,
2010 http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/8443/1/Tavad_Amilaxvarta_Sagvareulo.pdf

Rodovid

http://ka.rodovid.org/wk/%E1%83%9E%E1%83%98%E1%83%A0%E1%83%9D%E1%83%95%E1%83%9C%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%90:537917

Rodovid http://ka.rodovid.org/wk/%E1%83%9E%E1%83%98%E1%83%A0%E1%83%9D%E1%83%95%E1%83%9C%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%90:680025

ია მანიჯაშვილი

ძალადობის წარმოდგენის თავისებურებები ჟან-მარი გუსტავ ლე კლეზიოს შემოქმედებაში

ძალადობისა და აგრესიის თემა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენს თანამედროვე ფრანგი მწერლის ჟან-მარი გუსტავ ლე კლეზიოს შემოქმედებაში. 2008 წლის ნობელიანტი ლე კლეზიო ყოფიერების დეგრადაციასა და ადამიანზე თანამედროვე ტექნოლოგიების მომაკვდინებელი ზეგავლენის გამო, შეშფოთებას გამოხატავს პირველივე რომანიდან, რასაც პერმანენტულად იმეორებს შემდგომ რომანებშიც. ლე კლეზიო წარმოგვიდგენს თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების ისეთ ნიუანსებს, რომლებშიც არსებობის ხელოვნურობა ვლინდება. მწერალს სურს, აჩვენოს, რომ ჭეშმარიტი არსებობა „სხვაგან“ არის, „სხვა მხარეს“ და მისი ძიებისკენ მოუწოდებს მკითხველს. ძიების ამ მოთხოვნილებით შეპყრობილნი, ლე კლეზიოს პერსონაჟები მუდმივად მოძრაობენ, მოგზაურობენ და გადაადგილდებიან მსოფლიოს სხვადსხვა კუთხეში ან უბრალოდ ბუნების წიაღში ხეტიალით არიან დაკავებულნი. თუმცა მათი მოგზაურობა არ გულისხმობს ეგზოტიკური ადგილების მონახულებას წინასწარ განსაზღვრული მარშრუტით. პერსონაჟთა გადაადგილება სპირიტუალურ ძიებას წარმოადგენს, სადაც მნიშვნელობა ენიჭება უმცირესისა და უმნიშვნელოს აღმოჩენას და შეცნობას, რაც რეალობის ალტერნატიულ ხედვას ავითარებს. ხედვის განახლება და მზერის ახალი ოპტიკის შექმნა კი ნამდვილი არსებობის მოპოვების საშუალებაა.

არსებობის სიყალბე, მწერლის აზრით, ყველაზე მკაფიოდ ურბანული გარემოს წიაღში წარმოჩინდება, რომელიც ამავე დროს აგრესიის წყარო და კატალიზატორია. აგრესია, რომელიც ამ სივრცის წიაღში წარმოიშობა და ვითარდება, ერთი შეხედვით, შეუმჩნეველია, მაგრამ მთლიანად შთანთქავს ადამიანის ინდივიდუალიზმსა და იდენტობას. საუბარია ფსიქოლოგიური ხასიათის აგრესიაზე, რომელიც თან ახლავს თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებას ჰიპერკომერციალიზებულ, თანამედროვე ტექნოლოგიებით მართულ სამყაროში. ძალადობის წყაროდ ასეთ სამყაროში საზოგადოებრივი სისტემა მოიაზრება, რომლის საფუძველს წარმოადგენს სურვილის აღძვრის და შემდგომ ამ სურვილის დაკმაყოფილების პრინციპი. ამ მოცემულობაში ადამიანის მოთხოვნილებასა და საჭიროებას რეკლამა განსაზღვრავს. ადამიანი იქცევა უბრალოდ მომხმარებლად. მასობრივი მოხმარების პირობებში, როდესაც საგანთა ჭარბი წარმოება ხდება და ადგილი აქვს არნახულ სარეკლამო წნეხს მათ საჭიროებაში დასარწმუნებლად, ადამიანი დამოკიდებული ხდება

საგნებზე. თანამედროვე ტექნოლოგიების განვითარებამ საგანთა როლი კიდევ უფრო გაზარდა, რაც ადამიანის ბუნებრივი უნარების დაქვეითებისა და დეგრადაციის საფუძველი გახდა. საგნების შემოსევის პირობებში ადამიანიც უსულო საგანს ემსგავსება და მოქმედებს, როგორც რობოტი, რომელიც სისტემის მიერ შეთავაზებული წესებით ავტომატური რეჟიმით აგრძელებს არსებობას. ამ სიტუაციაში ადამიანი ძალადობრივი სისტემის მსხვერპლად წარმოგვიდგება, ვინაიდან ხელოვნურად ილახება მისი უპირველესი უფლება, იცხოვროს ბუნებრივი ადამიანური მოთხოვნილებებით. სწორედ ამ ტიპის ძალადობის დემონსტრირებას ცდილობს ლე კლეზიო თავის ნაწარმოებებში. მსგავს საზოგადოებაში ცხოვრება მწერლისთვის ომის ტოლფასია, რომელიც, მისი აზრით, ბოლოს უღებს ინდივიდუალიზმს. თემა განსაკუთრებით აქტუალურია მის ადრეულ ნაწარმოებებში, კერძოდ, მეოცე საუკუნის 60-70-იანი წლების რომანებში. ეს ის პერიოდია, როდესაც თანამედროვე ტექნოლოგიების შემოჭრა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არნახულ ტემპებს იძენს და ინტელექტუალთა განსჯის საგანი ხდება, როგორც ეგზისტენციალური მნიშვნელობის საკითხი. მირიამ სტენდალ ბულო მიიჩნევს, რომ ლე კლეზიო იმ პერიოდის ფილოსოფოსთა გავლენას განიცდის, კერძოდ კი, მარტინ ჰაიდეგერის იმ მოსაზრების, რომელიც ადამიანის საგნებზე დამოკიდებულებას ეხება[ბულო, 1999:185].

ლე კლეზიოს დამოკიდებულება ადამიანსა და საგნებს შორის დამყარებულ იერარქიაზე მართლაც ეხმიანება ხსენებული ფილოსოფოსის მსოფლმხედველობას, რომელიც თავის ერთ-ერთ ნაშრომში აღნიშნავს: „ჩვენ შეგვიძლია, ვუთხრათ „დიახ“ ტექნოლოგიების გამოყენებას და ასევე შეგვიძლია, ვუთხრათ „არაც“, იმ მოსაზრებით, რომ ხელი შევუშალოთ მათ მიერ ჩვენს შთანთქმას, გადაგვარებასა და თვალის ახვევას, და, ბოლოს და ბოლოს, ჩვენი არსებობის დაცარიელებას“[ჰაიდეგერი, 1976:145].

სწორედ ტექნოლოგიების მიერ „დაცარიელებულ“ ყოფიერებაზე წუხილი წარმართავს ლე კლეზიოს რომანებს - „ოქმი“, „ომი“ და „გაქცევების წიგნი“, რომლებიც ჩვენი სტატიის საკვლევ კორპუსად ავირჩიეთ. ზემოთ აღნიშნულ რომანებზე დაყრდნობით ჩვენ შევეცდებით, შევისწავლოთ კვლევისთვის მნიშვნელობის მქონე ყველა ერთეული - ლინგვისტური კონსტრუქცია, სახე, სიმბოლო თუ მითი, რომელთა ერთობლიობაშიც იკითხება ძალადობის თემა.

ძალადობაზე მინიშნება აღნიშნულ რომანებში სათაურიდანვე იჩენს თავს. „ოქმი“, განაჩენის გამოტანასთან იწვევს ასოციაციას, რაც დანაშაულთან არის კავშირში; ნაწარმოები მართლაც წარმოგვიდგენს ადამიანის ცნობიერებაზე განხორციელებულ გაუგონარ ძალადობას, რასაც თანამედროვე ცხოვრების წესი იწვევს: „განადგურებული ვარ ჩემი ცნობიერების სიმძიმით. მისგან ვკვდები“[ლე კლეზიო, 1963:56]. ადამ პოლოს ეს ფრაზა ნაწარმოებში გათამაშებული ფსიქოლოგიური აგრესიის სიმწვავეს სრულად ასახავს.

„ომი“ პირდაპირი მნიშვნელობით აღნიშნავს ძალადობის კონკრეტულ ფორმას. „ომი დაიწყო“[ლე კლეზიო, 1973:7] – წინასწარმეტყველური ტონით გვამცნობს რომანის შესავალი. „იგი ყოველ წუთს მიმდინარეობს, რაღაცას გლეჯს და ნაფლეთებად აქცევს[…], ვერავინ გადაურჩება ომს. ფეხზე მდგარი ვერავინ დარჩება. არავინ იქნება დანდობილი“[ლე კლეზიო, 1973:7]. ასეთია დასაწყისის გაგრძელება და მთელი რომანი ამ სასტიკი „ომის“ პერიპეტიებზე მოგვითხრობს. აპოკალიფსური დისკურსი, რომლითაც გაჯერებულია რომანის ნარაცია, კიდევ უფრო ამძიმებს მიმდინარე ომის მოსალოდნელ შედეგებს: „განადგურება ახლა უკვე ახლოსაა. სულ ცოტა დროში მოხდება ეს. ეს წერია გზაჯვარედინების ცენტრში, როცა მას ბრბოს მოძრავი კვანძი კეტავს. ეს წერია ასევე საავტომობილო გზებზე, მეტალის სასაცილო მწერებით, რომელნიც საათში 120 კილომეტრით დაჰქრიან და თვითმფრინავების ფრთებზეც. ეს დახატულია წამომართული სახლების თეთრ ფასადებზე, ჭუჭყიანშუშებიანი ფანჯრების მწკრივებზე, სადგურებში, საავადმყოფოებში. ეს წერია, მაგრამ მისი წაკითხვა არავის სურდა“[ლე კლეზიო, 1973:233].

რაც შეეხება „გაქცევების წიგნს“, სათაური ძალადობის თემის რეფერენციას წარმოადგენს, ვინაიდან საუბარია, რაღაც ისეთისგან გაქცევაზე, თავის დაღწევაზე, რაც აუტანელი და გაუსაძლისია. ოგანი გრძნობს ქალაქის სულისშემხუთველ გავლენას და ერთ დღესაც ის გადაწყვეტს წასვლას. ასე იკვეთება ქალაქის, როგორც ძალადობრივი სივრცის სახე, რომელსაც მწერალი უპირისპირებს ბუნებას, როგორც აბსოლუტური თავისუფლებისა და ნამდვილი არსებობის შესაძლებლობას. ბუნებისა და ურბანული სამყაროს ოპოზიცია, ექსპლიციტურად თუ იმპლიციტურად სამივე რომანში იჩენს თავს და სწორედ მას ემყარება ძალადობის წარმოსახვითი სტრუქტურა. ბუნებრივი პეიზაჟები, მათი ხშირი და გრძელი აღწერები, პერსონაჟთა აღტკინება ბუნების შემადგენელი ნაწილებითა და მათი ზემოქმედების შედეგად მოგვრილი ფიზიკური განცდების წინა პლანზე წამოწევა

ერთმნიშვნელოვნად მეტყველებს ბუნებრივი სივრცის უპირატესობაზე და აკნინებს ურბანულ სივრცეს. ეს უკანასკნელი მხოლოდ აგრესიულ ფონს ქმნის ამა თუ იმ რომანში.

ქალაქისადმი თავის უარყოფით დამოკიდებულებას ლე კლეზიო არაერთ ინტრვიუში აღნიშნავს. 1969 წელს გაზეთ «Le Monde» – ში გამოქვეყნებულ სტატიაში ის ამბობს, რომ ქალაქი ერთგვარი სატყუარაა, რომელიც ადამიანებს თავის წიაღში იზიდავს თანამედროვე ტექნოლოგიების გასაოცარი ეფექტების წყალობით, სინამდვილეში კი, მარადიულ ომში ითრევს, რომელიც ამ სივრცეში ყოველდღიური ცხოვრების სინონიმია: „მათში [ქალაქებში] სიმშვიდე არ სუფევს. მათ კედლებს შორის, მათი ქუჩების გაყოლებაზე მუდმივად მიმდინარეობს ომი...“[ონიმუსი, 1994:78].

ლე კლეზიო ურბანულ სივრცეს ადამიანის ხელით შექმნილ ხელოვნურ სივრცედ მიიჩნევს, ბუნების ნამდვილი, პირვანდელი სახის დამახინჯებად. ამ კონტექსტში მწერალი ცივილიზაციის პროგრესში საშიშ ნიშნებს ხედავს. ორიგინალური სივრცის, ანუ საწყისი ბუნების გადაგვარება თანამედროვე ტექნოლოგიების არნახული ტემპებით განვითარების წყალობით ისეთ მასშტაბებს აღწევს, რომ იგი საფრთხისშემცველი ხდება ადამიანის არსებობისთვის: «ეს წინსვლა[...] იმის, რასაც ჩვენ ცივილიზაციას ვეძახით, არ მიმდინარეობს წყნარად, მშვიდად, არამედ აგრესიული ფორმით, და ქალაქების ამ განვითარებას მივყავართ ერთგვარ ბრძოლამდე, მუდმივ ორთაბრძოლამდე ადამიანებს შორის, ადამიანსა და ბუნებას შორის... [ლოსტი, 1971:63].

საფრთხეებში ლე კლეზიო მოიაზრებს, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის უფლებას, უბრალოდ თავისუფლად გადაადგილდეს, რაც გართულებულია რკინა-ბეტონის კონსტრუქციებით გადატვირთულ სივრცეში. ტოპოგრაფიული დეტალების სიჭარბეს, რომელიც ქალაქის დეკორისთვის არის დამახასიათებელი უპირისპირდება ბუნებრივი სივრცის „ცარიელი წესრიგი“. სხვადასხვა მკვლევარი ლე კლეზიოს რომანებში გამოყოფს სივრცითი სტრუქტურების თანმხლებ ზოგიერთ მეტაფორასა და ლინგვისტურ ერთეულს, რომლებიც საუკეთესოდ წარმოაჩენენ ბუნება/ქალაქის დაპირისპირებას. კერძოდ, “ordre vide“(„ცარიელი წესრიგი“), ან “terrain vague”(„აუთვისებელი მიწა“)[მიშელი, 1986:23], რომელიც ბუნებრივ სივრცეებთან მიმართებაში გამოიყენება და მათი საწინაღმდეგო ტერმინი „trop- plein» (მოჭარბებული, გადავსებული)“[ტურაია ბენ სალა, 2014:81], რომელიც ურბანული სივრცის ხასიათს განსაზღვრავს. მწერალი უპირატესობას პეიზაჟის სიცარიელეს

ანიჭებს, რადგან ის თავისუფლებას შეიცავს, სუფთა ფურცელს ჰგავს და ათასგვარი შესაძლებლობისთვის ღიაობის სიმბოლოა. ქალაქის ყოველდღიურ ერთფეროვან ყოფას გამოქცეული პერსონაჟები სწორედ ამ ცარიელ პეიზაჟებს აფარებენ თავს და ხეტიალში, ბუნების ჭვრეტაში ატარებენ დროის უმეტეს ნაწილს. საზოგადოებას თვითნებურად განრიდებული პერსონაჟების თავშესაფარს ძირითადად ზღვის სანაპირო, მთა ან უდაბნო წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი სწორედ თავისი „ცარიელი წესრიგის" გამო არის აღტაცების საგანი არაერთ რომანში, განსაკუთრებით კი რომანში „უდაბნო".

პეიზაჟის „სიშიშვლე" და „სიცარიელე", რომელიც უდაბნოს ახასიათებს სივრცის მნიშვნელობას სრულებით არ აკნინებს. პირიქით, მწერალი გვაჩვენებს, რომ ეს"სიცარიელე" არის ყველაზე სავსე, რადგან საწყის მდგომარეობას, განახლების შესაძლებლობას შეიცავს თავის თავში. ეს არის ადგილი, საიდანაც შეიძლება ყველაფრის ახლიდან დაწყება. განახლების სურვილი კი ნამდვილი არსებობის წინაპირობაა. თანამედროვე ქალაქის წიაღში მხოლოდ ერთი შესაძლებლობა არსებობს: იცხოვრო სისტემის მიერ დადგენილი წესრიგით, რომელიც ბოლოს უღებს თავისუფლებას. სწორედ ამ შეზღუდვაში ვლინდება ძალადობის პირველი ნიშანი. დაუსრულებელი ქუჩები, შენობები, მანქანები და მათთან დაკავშირებული აუდიო და ვიზუალური ეფექტები, რომლებიც ქალაქურ სივრცეს ქმნიან, დეზორიენტაციასა და თავბრუსხვევას იწვევს. ლე კლეზიო თავის ერთ-ერთ ინტერვიუშიც განმარტავს ქალაქის ამ სულისშემხუთველ ასპექტს და „ცარიელი სივრცის" უპირატესობაზე საუბრობს, რომელიც, სულ მცირე, „გავლის" შესაძლებლობას იძლევა: „ის, რაც ქალაქში საშინელია, ეს არის ... ეს საკუთრების განცდა, შთაბეჭდილება, რომ ყველაფერი გადაჭედილია, რომ ყველაფერი დაკავებულია. მე ხშირად ვეუბნები ხოლმე ჩემს თავს, შემაძრწუნებელი იქნებოდა დღევანდელობაში დაბადება, გაჩნდე ქვეყნად იქ, სადაც ყველაფერი მისაკუთრებულია, სადაც თქვენ უკვე აღარ გაქვთ შესაძლებლობა, არათუ რაიმეს ფლობდეთ, არამედ უბრალოდ გაიაროთ, რადგან ცარიელი მიწა არის სწორედ გავლის შესაძლებლობა"[ეზინი, 1995:58].

ურბანული პეიზაჟების წარმოსახვაში ლე კლეზიო მიმართავს უკიდურეს აბსტრაქციონიზმს და ქალაქს წამოგვიდგენს როგორც რკინისა და ბეტონის კონსტრუქციებისგან შემდგარ მიწის ნაწილს. ქალაქის დეკორში მწერალი წინა პლანზე წამოწევს ისეთ დეტალებს, როგორებიცაა: ასფალტის გზები, ელექტროგადამცემი და

რკინიგზის ხაზები, გზაჯვარედინები, შუშის დეკორაციები, განათებები, ერთფეროვანი სახლები და სხვადასხვა ფუნქციონალური დატვირთვის მქონე შენობა-ნაგებობები, პარკინგები, აეროპორტი, ჰიპერმარკეტები თავისი დაუსრულებელი სექციებით, სავაჭრო ცენტრები, ღამის კლუბები: „მილიონობით ტონა გიგანტური ცემენტის ბლოკები წამომართული დედამიწაზე...რკინიგზისა და გზატკეცილების კილომეტრები, ბოძებისა და ტელეგრაფების ტყეები, ტბები, შუშის კუბიკები, ნიკელის პლაჟები, ტალღოვანი ტოლის ველები. ამქვეყნად არცერთი პეიზაჟი არ ყოფილა ასეთი ვრცელი, ასეთი ღრმა. არასოდეს ყოფილა ასეთი მაღალი მთები, არც კანიონები, ამაზე უფრო თავბრუდამხვევი. არასოდეს ყოფილა ამდენი რკინა და ქვა, ამდენი გამჭვირვალე და გაუმჭვირვალე მასალა"[ლე კლეზიო, 1973:66].

ჟან ონიმუსის აზრით, ლე კლეზიოს მიერ წარმოდგენილი ქალაქი აბსტრაქტული აზროვნების ნაყოფია, საიდანაც იდევნება აზრი და ტექნოლოგიების ბატონობა უმაღლეს წერტილს აღწევს. ქალაქი „ახელებს და ამავე დროს დამოკიდებულს ხდის ადამიანს, როგორც ნარკოტიკი" [ონიმუსი, 1994:75]. ის ამავე დროს სიცარიელის გამოხატულებაა, „უდაბნო, რომელიც სავსეა უამრავი ოთახით" [ლე კლეზიო, 1969 :182] და, სადაც სული დაკარგულია. წესრიგი, პერფექციონიზმი და ტექნოლოგიები, რომლებიც ქალაქის დიდებულების მაჩვენებლები უნდა იყვნენ, ისეთ ხარისხს აღწევენ, რომ იქ ცხოვრება აუტანელი ხდება. უკიდურესი აბსტრაქცია, რომელიც ქალაქის დეკორში იკვეთება, რეგრესის ნიშანია და დამანგრეველი ძალა გააჩნია. იგი პირდაპირ დაკავშირებულია მექანიკასთან და ანალიტიკურ აზროვნებას წარმოშობს. თანამედროვე სამყარო სწორედ ანალიტიკური აზროვნების ნაყოფია და ტექნო სტრუქტურად არის ქცეული [ონიმუსი, 1994:76]. აზროვნების ეს ფორმა აკნინებს და სტერილურს ხდის არსებობას და ბუნების წინააღმდეგ მიმართული ომის საფუძველს ქმნის. ის ბოლოს უღებს სიმშვიდეს, გვაშორებს საწყისებს და გაუგონარი ძალადობის მორევში გვითრევს. აზროვნების ეს ფორმა ჯერ ადამიანის გონების მექანიზაციას ახდენს, შემდეგ სხეულის, თავს ახვევს რა განმეორებად სამუშაოს, რომლის შესრულების ტემპებიც თანდათან იზრდება. ყველგან შფოთი და მოუსვენრობა ისადგურებს. ადამიანები აჩქარებული ნაბიჯებით დადიან ქუჩებში, ყველა სადღაც მიიჩქარის [ონიმუსი, 1994:65]. ისინი ემსგავსებიან მარიონეტებს, რომლებიც უხილავი ხელის მიერ არიან მართულნი: „სამყარო მარიონეტებით არის დასახლებული, სამყაროში ცხოვრობენ ავტომატური არსებები» [ლე კლეზიო, 1969:182].

ურბანულ გარემოს, როგორც ტექნო სტრუქტურას, მხოლოდ საგნების წარმოქმნა შეუძლია: „ისინი აქ არიან, წყეული საგნები. სუპერმარკეტების კორიდორების გაყოლებაზე, სამყაროს ყველა კუთხიდან მოსულნი“[ლე კლეზიო, 1973:232].

საგანთა სიმრავლეში იკარგება აზროვნება და ადამიანის გრძნობები: «აქ რაოდენობა ბატონობს. არავითარი ინდივიდუალური აზრი, აღარც სურვილები» [ლე კლეზიო, 1973:92]. საგანთა წარმოქმნის პროცესში ადამიანი უბრალო საგნების მწარმოებელ ინსტრუმენტად არის ქცეული [ონიმუსი, 1994:66]. თუ ადამიანი კარგავს მწარმოებლურ უნარს, ის უბრალოდ უარყოფილია სტრუქტურის მიერ. ამრიგად, ქალაქური სივრცე ადამიანს სთავაზობს მხოლოდ შეზღუდულ და ხელოვნურ არსებობას. მისი სიმძიმე ქალაქისადმი პერსონაჟთა დამოკიდებულებაშიც ვლინდება, რომლებიც მისგან გაქცევის აკვიატებული სურვილით არიან შეპყრობილნი: „რკინისა და ბეტონის ქალაქო, აღარ მინდიხარ, უარს ვამბობ შენზე !“ [ლე კლეზიო, 1969:63] – ასეთია გაქცეული ოგანის განწყობა ქალაქის მიმართ.

ქალაქის დეკორის განუყოფელი ელემენტია უსასრულო ქუჩები და ამ ქუჩებში უმისამართოდ მოსიარულე ადამიანები, რომელთაც ლე კლეზიო ბრბოდ მოიხსენიებს. ბრბო განასახიერებს, ერთი მხრივ, საგნებზე დამოკიდებული ადამიანების შინაარსისგან დაცლილ არსებობას და, მეორე მხრივ, ინდიფერენტიზმს, რომელიც ამ არსებობის წიაღში ღვივდება. ქუჩაში მოსიარულე ადამიანთა მასის მოძრაობას სასიკვდილოდ განწირულთა სვლას უწოდებს მწერალი: „ეს არის ხალხი, რომელიც სიკვდილისკენ მიემართება, მათი ბედისწერა არის სიკვდილი“[ლე კლეზიო, 1973:77].

მექანიკური არსებობა გამორიცხავს თანაგრძნობის უნარსაც. შესაბამისად, ადამიანთა შორის კომუნიკაცია მინიმუმამდეა დაყვანილი. თითოეული მათგანი საკუთარ თავში იკეტება და არ შეუძლია სხვისი გაგება. ამ ფენომენს სიმბოლურად განასახირებენ სახლები, რომლითაც გადავსებულია ქალაქური სივრცე. ეს „თეთრი“, „უამრავ ფანჯრებიანი“ [ლე კლეზიო, 1973:60]. შენობები არსებობის გაერთფეროვნებაზე მიანიშნებენ, და ამავე დროს, აჩვენებენ ადამიანის თავის თავში ჩაკეტვას, სხვა ადამიანების გასაგებად საკუთარი „მეს“ გადალახვის სურვილის არქონას : „ადამიანები თავიანთ ბაკნებში გამოიკეტნენ და ქუჩაში ისე დადიან, როგორც დაბურულშუშებიანი მანქანები“[ლე კლეზიო, 1973:90].

სახლები, სწორედ ის „ბაკნებია“, რომლებშიც ადამიანები არიან გამოკეტილნი და არ ცდილობენ სხვასთან კომუნიკაციას, მის გაგებას. სახლების ფანჯრების „ერთმანეთის მსგავს საკნებად“[ლე კლეზიო, 1973:169] მოხსენიება რომანში „ომი“, სახლების საპყრობილესთან ასოციაციას იწვევს და ჩაკეტილობის განცდას ამძაფრებს. რომან „გაქცევების წიგნის“ პერსონაჟი ახალგაზრდა მამაკაცი ოგანი გარბის სახლიდან, რადგან სახლი საპყრობილედ ეჩვენება: „ყველაფერი იმ დღეს დაიწყო, როცა მან საპყრობილე აღმოაჩინა. ის იყურება თავის გარშემო და ხედავს კედლებს, რომელიც მას აკავებს, ვერტიკალური კედლის პანელებს, რომელიც წასვლაში ხელს უშლის. სახლი საპყრობილეა. ოთახი, სადაც ის იმყოფება, საპყრობილეა“[ლე კლეზიო, 1969: 35].

გაქცევა ამ სულის შემხუთველი არსებობიდან თავის დაღწევის ერთადერთი საშუალებაა. ამიტომ პერსონაჟები ძალიან ხშირად მიმართავენ მას. „ოქმის“ პერსონაჟი ადამ პოლო, ქალაქგარეთ მიტოვებულ სახლში ცხოვრებას არჩევს ყველასგან მოშორებით. სახლიდან და ქალაქიდან გაქცეული „გაქცევების წიგნის“ პერსონაჟი ახალგაზრდა მამაკაცი ოგანი მსოფლიოს გარშემო მოგზაურობს. საზოგადოებისგან მათ თვითნებურ ჩამოშორებასა და იზოლაციას ძიების ხასიათი აქვს. ეს არის ნამდვილი არსებობის ძიება, სხვაგან, უცხო მხარეში, სვლა და სხვათა შეცნობა, რაც ამავე დროს საკუთარი თავის შეცნობაცაა. ქალაქში კი ისინი ჩაკეტილობისა და მარტოობის გრძნობით იტანჯებიან. ყოველ ნაბიჯზე აღმართულ კედლებს შორის თავს გამომწყვდეულად გრძნობს ოგანი, ქალაქის ათასგვარი ხმაური ძალას აცლის და დაუსრულებელ ქუჩებს ჭკუიდან გადაჰყავს: „ის [ქალაქი] მას შეუმჩნევლად დევნიდა, თავის კედლებს შორის იმწყვდევდა, ძალას აცლიდა თავისი ვულკანისებრი ხმაურით, ჭკუიდან გადაყავდა თავისი სწორი გზებით, რომელთაც ბოლო არ უჩანდათ“[ლე კელზიო, 1969:125].

ამრიგად, ქალაქური სივრცე იდენტობის დათგუნვისა და წაშლისკენ არის მომართული. გაქცეული ოგანი იწყებს მოგზაურობას მსოფლიოს გარშემო, რომელიც „სხვათა“, სხვა ცივილიზაციებისა და კულტურის აღმოჩენებითა და მათთან ზიარებით სრულდება. ლე კლეზიოს სურს, აჩვენოს სამყარო მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, მისი ყველანაირი გამოვლინებით. ადამიანმა უნდა ეძიოს, დაინახოს და განიცადოს თითოეული ეს გამოვლინება, რადგან მხოლოდ სამყაროს შემადგენელ ნაწილებთან ერთიანობაში მიიღწევა ნამდვილი ცხოვრება. ქალაქი კი საწინააღმდეგო წარმოდგენებს აღვივებს. თავის წიაღში

მცხოვრებ ინდივიდებს ეს ჩაკეტილი სივრცე ეგოცენტრიზმით კვებავს და ცხოვრების წესად ჯუნგლების „კანონებს „ სთავაზობს. საკუთარ „მესა“ და საკუთარ კულტურაში გამოკეტილი ინდივიდები ვერ ამჩნევენ და არ ესმით არავისი და არაფრის, საკუთარი თავის გარდა. სწორედ „ჯუნგლები“და „ჯოჯოხეთი“არის ყველაზე ხშირად გამეორებადი მეტაფორები, რომელთაც ლე კლეზიო ქალაქის შინაარსის გადმოსაცემად იყენებს: “როგორც ჯუნგლებში, მილიონი სხვადასხვა ფოთლით, მილიონი მწერით, ხილით, ჭიაყელით, ფესვებით, გველებით....სწორედ ამგვარად მინდა ვისწავლო ქალაქის ქუჩებში სიარული: რადგან ვიცი, რომ ყველგან მომაკვდინებელი ძალებია, საფრთხეები და შხამებია» [ლე კლეზიო, 1973:189].

ადამისა და ოგანისგან განსხვავებით, ქალაქიდან არ გარბის რომან „ომის“ პერსონაჟი ბეა ბ., პირიქით მთელ დღეებს ის ქალაქის ქუჩებში ხეტიალში ატარებს. გოგონა აკვირდება ყველა დეტალს, რომლებიც ამ სივრცეს ქმნიან და მას საფრთხის განცდა არ ტოვებს: „სამყაროს ყოველგვარ ძალადობას, მთელ მის ძლიერებას, მთელ მის ძალაუფლებას აქ მოუყრია თავი, აქ დაუტოვებია თავისი კვალი. საღამოს ახალგაზრდა გოგონა მიაბიჯებდა ქალაქის ქუჩებში და თავს მშვიდად ვერ გრძნობდა“[ლე კლეზიო, 1973:77].

გოგონას დაკვირვების საგანს შეადგენს ღამის კლუბი, სუპერმარკეტი, პარკინგი, ქუჩები და ქუჩაში მოსიარულე ადამიანთა ბრბო, საავტომობილო გზები და დიდი სისწრაფით მიმავალი მანქანები, რომელთა მუქი „ფანჯრებიდან ადამიანის დანახვა შეუძლებელია“[ლე კლეზიო, 1973:168]. ადამიანის ქალაქში ცხოვრება ომს ჰგავს. ეს არის უსისხლო ომი, დაჭრილებისა და გარდაცვლილების გარეშე, ტექნოლოგიებისა და სისტემური წესრიგის ომი ცოცხალი არსებების წინააღმდეგ: „სასტიკი და ჩუმი ომი, უმოწყალო, უმადური, ომი დახოცილების გარეშე, სადაც არ ყოფილან დაჭრილები, არც სისხლის გუბეები ყოფილა. უდავოდ ბრმა ომი, რომელიც რაიმე გაფეტიშებული სიტყვის ან რაიმე იდეისთვის არ იყო გაჩაღებული, მაგრამ სამყაროს მუსრავდა“[ლე კლეზიო, 1973:27].

თანამედროვე ომის ფენომენის გასაგებად საკმარისია ქალაქის სხვადასხვა შენობა-ნაგებობის მონახულება, მათი შინაარისა და დანიშნულების გააზრება და ცხადი ხდება, რომ ეს ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი დაწესებულებები, როგორებიცაა: რკინიგზა, საავადმყოფოები, მორგები, ბანკები თუ სხვა თავიანთი დანიშნულებიდან გამომდინარე ჰქმნიან ამ ჩუმი ომის ისტორიასა და შინაარსს, ვინაიდან მათი ფუნქციები გასაზღვრავს ადამიანის არსებობას: «თუ გვსურს, ვიცოდეთ ომის წარმოქმნის საფუძვლები, მისი

მიმდინარეობა, მისი ისტორია, უნდა ვინახულოთ ეს ექსტრაორდინალური ადგილები: რკინიგზის სადგურები, საავადმყოფოები, სასადილოები, მორგები, სასაკლაოები, კაზინოები, ბარები, მაღაზიათა ქსელები, ცივი ოთახები, ბანკები, ბენზინგასამართი სადგურები, ეკლესიები, სოციალური უსაფრთხოების ოფისები და აეროპორტები“[ლე კლეზიო 1973:177]. ადამიანები თავისივე ხელით შექმნილი კონსტრუქციების და მათთვის მინიჭებული მნიშვნელობის მსხვერლნი არიან და მათი დამანგრეველი ზეგავლენის ქვეშ იმყოფებიან.

ამრიგად, მოცემული ანალიზის საფუძველზე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ზემოაღნიშნულ რომანებში ლე კლეზიო წარმოგვიდგენს ძალადობის ფორმას, რომელიც თანამედროვე სამყაროში მცხოვრები ადამიანის წინააღმდეგ ხორციელდება და ფსიქოლოგიური ხასიათისაა. ის მიმართულია ადამიანის ბუნებრივი სახის წაშლისა და მის უსულო, ტექნოლოგიურ ინსტრუმენტად ქცევისკენ. ადამიანის არსებობის დეგრადაცია განსაკუთრებული სიმძაფრით ვითარდება ქალაქის წიაღში. მწერალი სწორედ ქალაქს, მის ზეგადატვირთულ ტოპოგრაფიას, ქალაქის არქიტექტურის უკიდურეს აბსტრაქციონიზმს, წესრიგსა და პერფექციონიზმს და ფუნქციონალურ შინაარს მიიჩნევს აგრესიის წყაროდ. ქალაქური სივრცის აგრესიულობის ხაზგასასმელად მწერალი ბუნებრივი სივრცეების უპირატესობას ამტკიცებს, რომლებიც, მისი აზრით, მარადიული განახლებისა და ნამდვილი არსებობის შესაძლებლობაა.

ლიტერატურა:

Berges D., Barberis P., Biasi P.-M., Frais L. Méthodes critique pour l’analyse littéraire.-Paris: Armand Colin, 2005.

Brunel P. La littérature française du XXe siècle.- Paris: Nathan. 2002

Cavallero C. Le Clézio, témoin du monde: Essai.- Paris: Clamart, Calliope, 2009

Dictionnaire de la littérature française du XXe siècle. Encyclopedia Universalis. –Paris: Albin Michel, 2000

Joël T. Introduction aux méthodologies de l'imaginaire.-Paris: Elipses, 1998

Holzberg R. L'œil du serpent – dialectique du silence dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio.- Québec:Naaman, Sherbrooke.-1981

Heidegger M. Questions III et IV, Gallimard.- Paris, 1976

Labbé M. L'écart romanesque.- Paris :L'Harmattan, 2000

Lhoste P. Conversations avec J.-M.G Le Clézio.- Paris: Mercure de France, 1971

Le Clézio, J.-M. G. Ailleurs. Entretiens sur France-Culture avec J.-L. Ezine en novembre. Arlea.-1997

Le Clézio, J.-M. G. Le procès – verbal.- Paris: Gallimard. Folio, 1963

Le Clézio, J.-M. G. Le livre des fuites.- Paris: Gallimard. L'immaginaire, 1969

Le Clézio, J.-M. G. La guerre.-Paris: Gallimard. Le Chemin, 1973

Le Clézio, J.-M. G. Le chercheur d'or.- Paris: Galimard. Folio, 1985

Michel J. Une mise en récit du silence Le Clézio, Bosco, Gracq-. Paris: José Corti,1986

Onimus J. Pour lire Le Clézio.- Paris: PUF. Coll. « Ecrivains », 1994

Poulet E. La faille identitaire chez les personnages de Le Clézio,2008 http://www.larevuedesressources.org/la-faille-identitaire-chez-les- personnages-de-le-clezio,801.html

Salles M. Le Clézio, Peintre de la vie moderne. –Paris: L'Harmattan, 2007

Stendal Boulot, M. Chemins pour une approche poétique du monde, Le roman selon le Clézio.- Museum Tusculanum Press. -Université de Copenhague.- 1999

Suzuki M. «De la claustromanie au nomadisme : L'origine du gout de l'ail Le Clezio » // Revue littéraire mensuelle Europe n° 957-958.-France.- janvier- février.- p.p. 69-81.- 2009

Thouraya Ben Salah, B. T. Le détail et l'infime dans l'œuvre de Jean Marie Gustave Le Clézio.- Paris: L'Harmattan, critique littéraire, 2014.

ნათია ჯანგულაშვილი

მაკაბელ მოწამეთა „ყრმობის“ გასააზრებლად

„მაკაბელთა“ წიგნები „ძველი აღთქმის“ არაკანონიკურ[1] წიგნთა რიცხვს განეკუთვნება. მათთან დაკავშირებით ჩვენამდე მრავალფეროვანმა ლიტერატურამ მოაღწია: ბიბლიურმა, აგიოგრაფიულმა, ჰიმნოგრაფიულმა. ამჯერად, ჩვენი განხილვის საგანს აგიოგრაფიული ტიპის თხზულება წარმოადგენს.

კორნელი კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცულია ორი ხელნაწერი (Sin-62, Xს.; A-95, XIს.), რომელთაც შემოუნახავს ბიბლიოლოგიური მასალის გათვალისწინებით შექმნილი აგიოგრაფიული თხზულება შვიდი მაკაბელი ყრმისა და მათი დედის - სოლომონიას შესახებ. ამ ტექსტების ურთიერთმიმართების საკითხს სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა პროფ. ივანე იმნაიშვილმა, რომელიც დასკვნის სახით მიუთითებს, რომ Sin-62-სა და A-95-ში წარმოდგენილი ტექსტი ერთი და იმავე რედაქციისა უნდა იყოს. მეტიც, მათ შორის იმდენად მცირე განსხვავებაა, რომ იგი A-95-ის დედნად Sin-62-ს მიიჩნევს [იმნაიშვილი, 1980: 40].

„მაკაბელთა მარტვილობის“ მოკლე შინაარსი ამგვარია: ურწმუნო მეფე ანტიოქოზი (ანტიოქოსი/ანტიოხოსი)[2] იუდეველთაგან მოითხოვს კერპთა თაყვანისცემასა და ღორის ხორცის ჭამას, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ურჩებს მრავალგვარი სატანჯველით სჯის. წარმართი მეფის წინაშე, დაუმორჩილებლობის გამო, წარსდგება შვიდი ღვთისმოსავი ყრმა[3] და მათი დედა. მეფის მხრიდან დამორჩილების მოთხოვნის მიუხედავად, ძმები წამებით აღესრულებიან[4], ხოლო მანამდე მტკიცედ მიუგებენ, რომ მათ არ აშინებთ ამქვეყნიური სასჯელი და ესწრაფვიან ცათა სასუფეველს.

თხზულების დასაწყისში ავტორი გვიცხადებს, რომ მან უნდა გადმოგვცეს ამბავი, თუ როგორ დამარცხდა მეფე ღვთის შემწეობის მქონე დედაკაცისა და ყრმების მეშვეობით. ამ ფაქტს კი ბიბლიური დავითის მაგალითს ადარებს: *„და ვიხილეთღა, ვითარ ღმერთი მრავალგზის სძლევს მამათა ჴელითა დედაკაცისაჲთა, და იძლევის მეფჱ ჴელითა ყრმათაჲთა, რამეთუ დავითი ყრმაღა იყო და იჴსნა ისრაჱლი“...* [იმნაიშვილი, 1980: 30].

მოხმობილი ეპიზოდის მიხედვით, გვსურს, ყურადღება გავამახვილოთ ყრმობაზე. საინტერესოა, რითი გამოირჩევა და რა ახასიათებს ყრმას, რომ მას თავისზე მძლავრის დამარცხებაც კი შეუძლია.

ამ საკითხთან დაკავშირებით, „ბიბლია“ – წიგნთა-წიგნი თავისებურ პასუხს გვთავაზობს. მათეს სახარების მიხედვით, ქრისტეს დამოკიდებულება ყრმათა მიმართ ამგვარია: *„უკუეთუ არა მოიქცეთ და იქმნნეთ, ვითარცა ყრმანი, ვერ შეხჳდეთ სასუფეველსა ცათასა. რამეთუ რომელმან დაიმდაბლოს თავი თჳსი, ვითარცა ყრმა ესე, იგი უფროს იყოს სასუფეველსა ცათასა“* [მათ. 18:3-4]. ქრისტე თავის მოწაფეებს მოუწოდებს, რომ „დაუტევონ“ გზა ამპარტავნებისა და იყვნენ თავმდაბალნი, მორჩილნი, ისეთივე წრფელნი, როგორებიც არიან ბავშვები... მახარებლის წიგნში, ყრმებთან დაკავშირებით, კვლავ მეტად საყურადღებო სიტყვებს ვკითხულობთ: *„აღგიარებ შენ, მამაო, უფალო ცისა და ქუეყანისაო, რამეთუ დაჰფარე ესე ბრძენთაგან და მეცნიერთა და გამოუცხადე ესე ჩჩჳლთა. ჰე, მამაო, რამეთუ ესრეთ სათნო-იყო შენ წინაშე“* [მათ. 11:25-26]. სახარების მიხედვით, მაცხოვარი საუბრობს საღვთო სიბრძნეზე, რომელიც არავისთვისაა ისე ცხადი და ნათელი, როგორც – ყრმათათვის.

ამრიგად, ქრისტეს მცნების თანახმად, სასუფეველში შესასვლელად უმთავრესია „ბავშვად ქცევა“, ეს კი თავისთავად გულისხმობს იმ თვისებათა ქონას (თუ შეძენას), რაც ყრმებს ახასიათებს.

თავდაპირველად, ბავშვი სამყაროს აღიქვამს უპირობო „დაჯერებების“ საფუძველზე. ანალიზის, განსჯისა თუ გადამოწმების მცდელობანი თავს იჩენს წლების მატებასთან ერთად. ამდენად, რაც უფრო მცირეწლოვანია ადამიანი, მით უფრო ძლიერი უნდა იყოს მასში რწმენა (ვფიქრობთ, რწმენა არამხოლოდ ღვთისა, არამედ გარშემომყოფებისაც). რწმენის ქონა თავისთავად გულისხმობს მორჩილებას, ვინაიდან როდესაც ადამიანს სწამს რაღაცის (გინათუ ვიღაცის), მას განუსჯელად, უპირობოდ, გადასინჯვის გარეშე ემორჩილება. „წამების“ ავტორიც, როდესაც მას ბიბლიური დავითის მაგალითი მოჰყავს და ყრმების ქმედებას ადარებს, სიმდაბლეს მიიჩნევს გამარჯვების უპირველეს საწინდარად. აგიოგრაფის სიტყვებით, დავით მეფემ ღვთის რწმენითა და სიმდაბლით „თჳნიერ მახვილისა სძლო ერ-მრავალთა“, რამეთუ „არა საჭურველთა არს ძლევა, არამედ ვითარცა მას [უფალს] სათნო უჩნდეს, მისცეს ღირსთა ძლევა“ [II მაკ. 15:21].

ასე რომ, ნათელია, თუ რატომ მოჰყავს „მარტვილობის“ ავტორს სათანადო ადგილას სწორედ ის მაგალითი, როდესაც ღვთის მოიმედე, ჯერ კიდევ მცირეწლოვანი დავითი სძლევს გოლიათს [I მეფ. 17:45].

აგიოგრაფი, საპირისპიროდ სიმდაბლისა, ამპარტავნების, „გაბუდაყების“ ნიმუშად თავად ანტიოქოსის დაცემის მაგალითს იმოწმებს: *„მისცა იგი ღმერთმან სიკუდიდ ჴელითა მის დედაკაცისაჲთა, რამეთუ მაღლოოდა იგი მორწმუნეთა ზედა ღმრთისათა... და რაჟამს განლაღნა იგი ღმრთისა ზედა, დაემჴუა მეფობაჲ მისი მეცნიერებითა ღმრთისაჲთა“* [იმნაიშვილი, 1980: 30].

სტატიაში „ბავშვი მოწამე ქართულ აგიოგრაფიაში“ საბა-ფირუზ მეტრეველი მართებულად შენიშნავს, რომ *„ბავშვობა, ყრმობა გაიგივებულია სიმდაბლის გზასთან, რომლის გარეშე ვერ მიიღწევა ცათა სასუფეველი“* [მეტრეველი, 2004: 12]. ამრიგად, „წამების“ ავტორის თქმით, სიმტკიცის შენარჩუნებასა და გამარჯვებაში (სულიერი თუ ფიზიკური თვალსაზრისით) ადამიანს ეხმარება ყრმობა (რომელიც გაიაზრება არა როგორც ასაკი, არამედ როგორც სულიერი მდგომარეობა) - ღვთისადმი უპირობო რწმენა და მორჩილება. აგიოგრაფი ამგვარ მდგომარეობას მაკაბელი ყრმებისა და მათი დედის მიერ ანტიოქოზ მეფის ძლევის საფუძვლად აცხადებს.

როგორც გამოვლინდა, თხზულების ავტორს მოწამეთა თავგანწირვის ასახვა განუზრახავს და აგიოგრაფიული მწერლობის ნიმუში შეუქმნია. ამ მწერლობის თავისებურებათა მიხედვით, ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა, მოთხოვნა არის ის, რომ გმირს, ვის ღვაწლზეც საუბრობს ავტორი, უთუოდ უნდა ჰყავდეს წინა_სახე, ის, ვისაც უნდა მიემსგავსოს, მიბაძოს საქმითა თუ სიტყვით. ქრისტიანობაში ყოველი მოწამე ქრისტეს „მობაძავია“, მაცხოვარი არათუ მათი სასუფეველთან მიმყვანებელია, არამედ თითოეული თავად უნდა გახდეს ღმერთი, ქრისტედქცევა დაუსახავს ყოველ მარტვილს. ამ საკითხზე მსჯელობისას თავს იჩენს კითხვა: ვის უნდა მიმსგავსებოდნენ მაკაბელი მოწამენი რჯულის დაცვასა და „ნაგების“[5] უგულვებელყოფაში, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ისინი ძვ.წ. 166 წელს, უფლის განკაცებამდე ეწამნენ?

ძეგლში მოწამეთა არქეტიპულ სახედ დასახელებულია არაერთი ბიბლიური, კერძოდ, ძველი აღთქმის პერსონაჟი. სოლომონია შვილებისაგან მოელის ანტიოქოს მეფის ბრძანების

„განქარვებას“: *მოიჴსენეთ შვილნო ჩემნო, წმიდანი იგი, რომელნი იყვნეს უწინარეს თქუენსა, რავდენთა ღუაწლთა დაუთმეს და დაემკჳდრნეს სასუფეველსა ცათასა“...*[იმნაიშვილი, 1980: 31]. როგორც ირკვევა, ქრისტემდელი მოწამეებისაგანაც ისეთივე დამოკიდებულების გამოვლენა იყო საჭირო, როგორიც ახალი დროის მარტვილთაგან მოითხოვებოდა (ამ მოთხოვნას კი, უმეტესად, საჭიროება და პოლიტიკურ-სარწმუნოებრივი ვითარება განაპირობებდა). უპირველესად, „ჯერ არს“, რომ მარტვილმა დაიჯეროს, იწამოს, ღვთის სიტყვა და, ამასთან ერთად, თუკი საჭიროებამ მოითხოვა, დაემოწმოს მის სიტყვას ანუ ფიზიკურად ეწამოს უფლის მცნებისა და ჭეშმარიტი შჯულისათვის.

იმისათვის, რომ მაკაბელმა ძმებმა „ერთობით დაიმკჳდრონ სასუფეველი იგი ცათაჲ“, უნდა ემსგავსნენ მათზე „უწინარეს წმიდებს“. ვინ არიან ესენი? - *„სამნი იგი ყრმანი - ანანია, აზარია და მიქაელ, რომელნი-იგი იყვნეს საჴუმილსა მას შინა, ვითარ-იგი განძლიერდეს და დაუთმეს და დათრგუნეს ალი იგი ცეცხლისაჲ მის, რამეთუ მისცნეს თავნი მათნი ღმერთსა და არა ისმინეს ბრძანებაჲ იგი მეფისაჲ მის, და შეეწია მათ ღმერთი“...*[იმნაიშვილი, 1980: 31]. სოლომონია როდი სჯერდება სამი ბაბილონელი ყრმის ხსენებას, იგი შვილებს მოუწოდებს, რომ მიბაძონ მოსეს, მოიხსენონ იოსები, ემსგავსნენ ელია თეზბელს. არც პირველქმნილ ადამიანებს ივიწყებს და ასეთი სადა, თუმცა მრავლისდამტევი სიტყვებით მიმართავს მეექვსე ვაჟს: *„იქმენ შვილო ჩემო, მსგავს ძმათა შენთა, რამეთუ შენ მსგავს ხარ დღესა მეექუსესა, რომელსა შინა შექმნა ღმერთმან კაცი იგი პირველი ადამ, რომელი ამაღლდა და დამდაბლდა“*[იმნაიშვილი, 1980: 36].

მოხმობილი ციტატის მიხედვით, დასტურდება, რომ განსწავლულია „დედაკაცი იგი“ საღვთო შჯულით; მისი სიტყვები გამამხნევებელი, სულიერი სიმტკიცისაკენ მომწოდებელი და გზის მაჩვენებელი დედის[6] გარდა, გვითვალისწინებს საუცხოო მქადაგებლის, სწავლული ადამიანის სახეს. მის მიერ ამ ბიბლიურ პირთა დასახელებას გარკვეული საფუძველი აქვს: ძმები თითოეულ მათგანს თანაზიარნი უნდა ექმნენ იმ თვისებებსა და ქმედებაში, რაც მათი გამარჯვების საწინდარი გახდა.

გარდა იმისა, რომ მაკაბელები რჯულითა და სისხლით მონათესავე წმინდანებს უნდა შეეზიარონ ღვთის მცნების დაცვაში, თავად სოლმონიასაც ჰყავს მისაბაძი მაგალითი: იგი ისაკის – საკუთარი შვილის ღმრთისათვის შემწირველ აბრაამს ემსგავსება, მიზეზი კი არა შვილების ულმობლად გამეტება და სიძულვილი, არამედ ყრმათა სიყვარული და

ღვთისადმი მათი მიძღვნის ცხოველი სურვილია: *„ვითარცა აბრაჰამსა არა სძულდა შვილი თჳსი ისაკი და შეწირა იგი მსხუერპლად ღმრთისა, ეგრეჩთვე მეცა მნებავს შეწირვად თქუენი ღმრთისა ცხოველისა. უკეთუმცა მძულდით თქუენ, არამცა წარგადგინენ თქუენ ამას სატანჯველსა, ვითარცა-იგი აბრაჰამ წარადგინა ძჱ თჳსი დაკლვად“* [იმნაიშვილი, 1980: 31]. ამგვარი ქმედებით, გარდა შვილებისათვის სიკეთის სურვებისა, დედა ღვთისადმი სიყვარულის უდიდეს მაგალითს აჩვენებს. იქნებ, ყრმათა მორჩილებაზე აღმატებულიც კი იყოს ზრდასრულის (როგორც აბრაამის, ისე სოლომონიას) ასეთი საქციელი, ვინაიდან მისი შემეცნებისა და განვითარების ბუნებრივი მდგომარეობის გათვალისწინებით, ნაკლებად მოსალოდნელია ასაკში შესული ადამიანის ამგვარი მორჩილება. ასეთი რამ მხოლოდ გულით ყრმათათვისაა შესაძლებელი, მათთვის, ვინც უპირობო რწმენის მადლსაა ზიარებული.

მარტვილთა ღვაწლზე საუბრისას დღის წესრიგში დგება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი: რამდენად შესაძლებელია მაკაბელთა თავდადების განხილვა ყრმა მარტვილთა წამების კონტექსტში?

დედის მიერ შვილებისადმი მისაბაძად დასახულ ადამიანთაგან, ყურადღებას იქცევს ელია თეზბელის/თეზბიტელის[7] ხსენება. ამ წინასწარმეტყველის შესახებ საკმაოდ ვრცელი ისტორიის არსებობის მიუხედავად, სოლომონია მხოლოდ ერთ მომენტზე აჩერებს ყურადღებას. ლაკონურად შენიშნავს წინასწარმეტყველის ღვაწლის შესახებ და ასე მიმართავს შვილებს: *„მოიჴსენეთ, შვილნო ჩემნო, წინაწარმეტყუელი ელია თეზბელი, რამეთუ სიტყვას-უგებდა მეფესა და სძლო მას“* [იმნაიშვილი, 1980: 31](მასზე ამის მეტს არაფერს ამბობს).

ვფიქრობთ, სოლომონიას მიერ ელიას სიტყვისგებაზე ყურადღების გამახვილება იმასაც უნდა გულისხმობდეს, რომ მაკაბელმა მოწამეებმა საქმით გამოჩენამდე სიტყვით უნდა სძლიონ მტარვალ და ურწმუნო მეფეს.

იუდეველთა მხრიდან წარმართობასთან პოლემიკის უდავო გამოვლინებას ვხედავთ მეოთხე ძმის სიტყვებში. ძმათა მსგავსად, ისიც ანტიოქოსის მამად რაცხს ეშმაკს და სიცილით მიუგებს მეფეს, მას შემდეგ, რაც ეს უკანასკნელი საფასესა და მეგობრობას შესთავაზებს მას: *„ისმინე ჵ მეფე, რამეთუ ღმერთი ესე შენი ვერ ჴელოვნად გამოთალა ხურომან ეჩოჲთა,*

არამედ ბრძანე, რაჲთა, შე-რე-სახონ“ [იმნაიშვილი, 1980: 35]. მაკაბელი ძმის ნათქვამის მიხედვით, მოწამეთა თაყვანსაცემი, წინააღმდეგ მეფე ანტიოქოსისა და მისი თანამზრახველების სათაყვანებლისა, ცოცხალი ღმერთია. წარმართთა ღვთაება შეუქმნელი კი არა, „გამოთლილია“, ისიც – ვერ „ჴელოვნად“. ამ ხატოვან გამონათქვამში, რა თქმა უნდა, არა გამონაგონი, არამედ ესთეტიკურობის მომნიჭებელი გამომსახველობითი საშუალებებით, გაცხადებულია ქრისტიანთა ჭეშმარიტება - მათი ღმერთი შეუქმნელია. ხოლო ამ ჭეშმარიტებისაკენ მავალთ მოსეს რჯული მიუთითებს: *„არა იყვნენ შენდა ღმერთნი სხუანი თჳნიერ ჩემსა. არა ჰქმნე თავისა შენისა კერპი, არცა ყოველი მსგავსებაჲ, რაოდენი ცათა შინა-ზე და რაოდენი ქუეყანასა ზედა-ქუე და რაოდენნი წყალთა ქუეშთ ქუეყანისა“* [გამ. 20:3-4]. ამრიგად, რჯულის თანახმად, მაკაბელთათვის თაყვანისცემის ერთადერთი ობიექტი უფალი ღმერთია და სხვა არავინ მის გარდა. ცხადია, ეს მცნება თავისთავად გამორიცხავს სხვა ღმერთის აღიარებას, ამიტომ მოწამეთა აღმსარებლობისათვის შეუსაბამოა კერპთა თაყვანისცემა (მათ ხომ რჯული (იგივე ღვთის სიტყვა) თვით „იაჰვეს“ გამოსახვასაც უკრძალავდა, რათა რაიმე ფორმაში არ მოექციათ ღმერთი, ვინაიდან იგი უხილავია კაცთათვის).

ჭეშმარიტი ქრისტიანის დამოკიდებულებას ვხედავთ მეოთხე ძმის სიტყვებში, როდესაც მეფის ბრძანება, რომ „აღჴადონ მას ტყავი თავისა მისისაჲ“ და მოჰკვეთონ ხელ-ფეხი, ყურნი და ენა, მასში მადლიერებას აღძრავს: *„კეთილად ჰყავ, რამეთუ განაგდე ცოდვაჲ თავისაგან ჩემისა. და კუალადცა მომკუეთენ ყურნი ჩემნი, რაჲთა არღარა მესმეს მე შეგინებული ჴმაჲ შენი; და ენაჲცა ჩემი მომკუეთე, რაჲთა არღარა ვიტყოდი შენ თანა“* [იმნაიშვილი, 1980: 35]. ჭაბუკი მადლიერებას გამოხატავს თავად მტანჯველის მიმართ, ვინაიდან იგი თავისი ულმობელი ქმედებით ცოდვას განარიდებს მას. ბოლოს კი თავის უდრეკ, მტკიცე და შეუვალ პასუხს ამ სიტყვებით დაასრულებს: *„დაღათუ ჴელნი და ფერჴნი ჩემნი მომჭრნე, ვერ შემიძლო მე განშორებად უფლისა ღმრთისა ჩემისაგან, რომლისა მოდრკების ყოველი მუჴლი, და ყოველი ენაჲ აღუარებს მას ჴმითა გალობისაჲთა“*[იმნაიშვილი, 1980: 35][8].

წამების წინ ძმები საკმაოდ მრავალაზროვან (ფორმას ვგულისხმობთ) პასუხს სცემენ მეფეს, თუმცა მათი სათქმელის ძირითადი არსი ის არის, რომ „რაგინდ მოაწიოს ანტიოქოსმა მათ ზედა, არ იძლევიან წუთჟამიერი ტკივილით ზეციური გვირგვინისა და საუნჯის „მომვაჭრებელი“ მაკაბელნი“.

ძმების შესახებ მნიშვნელოვან წარმოდგენას გვიქმნის მეფისა თუ დედისადმი მიმართული მათი პასუხი. სიტყვისგებაში წარმოჩინდება მაკაბელთა რჯულისმიერი განწავლულობა, საზრიანობა. ისეთი შთამბეჭდავია თითოეულის პასუხი, რომ მეფე მეხუთე ძმას ყოველგვარი დაკითხვისა და დიალოგის გამართვის გარეშე აღასრულებს: *„და ბრძანა მეფემან, რაჲთა წარმოადგინონ მეხუთჱ და შეეშინა ტანჯვისაგან მისისა და აღასრულა იგი და შეჰრთო მოყუასთა მისთა თანა“*[იმნაიშვილი, 1980: 36].

„წამების“ გათვალისწინებით, საფიქრებელია, რომ ანტიოქოსი მხოლოდ ყრმათა მიერ გამოვლენილი სიმტკიცითა და უდრტვინველობით კი არ გაწბილდება, მას სიტყვიერ მოეპაექრედაც მიაჩნია მაკაბელნი; ეს რომ ასეა, მის მიერ მეექვსე ძმისათვის ენის მოკვეთის მაგალითიც ადასტურებს (იმნაიშვილი, 1980: 36).

საინტერესოა, რომ მეფის ყოველ ახალ მზაკვრობას მორიგი სიკეთე და სასწაულქმნა მოსდევს. ანტიოქოსის განზრახვით, მოჰკვეთს რა მოწამეს ენას, ამით დაადუმებს მის მჭევრმეტყველებას. თუმცა, მისდა სავალალოდ, სხვა განსაცდელი ეწევა უმოწყალო მმართველს: *„და აღაღო წმიდამან პირი და გამოუყო ენაჲ თჳსი. და იყო პირი მისი ბრწყინვალჱ, ვითარცა რომელსა უსუამნ ღჳნოჲ. და ვითარცა იხილა მეფემან და მუნ მყოფთა მათ, დაუკჳრდა ფრიად და შეეშინა. და ვითარ მოჰკუეთეს ენაჲ მისი, სდიოდა სისხლი ფრიად. ხოლო ნათობდა პირი მისი, ვითარცა ელვაჲ. და თქუა მეფემან უშჯულომან: ვიძლიე მე და დავეცი ყრმათაგან. და ვითარ ვცნათ ძალი ღმრთისა ჩუენისაჲ, რომელსა ვჰმსახურებთ ჩუენ?“*[იმნაიშვილი, 1980: 37]. ამის შემდგომ აგიოგრაფი მეფის განრისხების მორიგ მიზეზს გვიხსნის, რომელიც სწორედ მეოთხე ძმის მიერ ანტიოქოსისადმი მიგებულ პასუხს მოჰყვება: *„და შეძრწუნდა მეფე სიტყუასა ზედა მის წმიდისასა და იქმნა ვითარცა ცოფი“* [იმნაიშვილი, 1980: 36]. ე.ი. სამაგალითო, გონიერი პასუხი, თავის მხრივ, მეფის დასჯაა მაკაბელთა მხრიდან. ამას კარგად გრძნობს ანტიოქე. საფიქრებელია, ირონიით, თუმცა კი რეალობით გაწბილებული მიუგებს საბრძოლველად „ნებსით თჳსით აღჭურვილ“ უხუცეს ძმას: *„ნუ ჰბრძნობ წინაშე ჩემსა; უწყოდე, რამეთუ ჴელმწიფებაჲ მაქუს მე მოკლვად შენდა“* [იმნაიშვილი, 1980: 36]. მუქარანარევი ტონით შეახსენებს, რომ არ აქვს მოწამეს „ბრძნობის“ დრო და მდგომარეობა, უჯობს, გონს მოეგოს მაკაბელი ჭაბუკი.

ყრმათა „განმკვეთელი“ სიტყვით არაერთხელ ეწევა სირცხვილი და შეურაცხყოფა ცრუმორწმუნე მეფეს: *„ვითარცა ესმა მეფესა, აღივსო იგი გულისწყრომითა*

დიდითა და ჰრქუა მას: დავჭრა აწვე გუამი შენი ასოდ-ასოდ“...[იმნაიშვილი, 1980: 33]. ვერავითარი მცდელობით - სიტყვიერი ზეწოლითა თუ ფიზიკური ძალმომრეობით ვერ დაამარცხა და დაიმორჩილა მეფემ იუდეველნი. ეს მომენტი კი უფრო მეტად აღავსებდა შურისგების სურვილით, ამიტომ ყოველი მომდევნო ძმის მიმართ ამკაცრებდა სასჯელის ზომებს.

აი, როგორ გამოხატავს „წამების“ ავტორი სასწაულის მომსწრე მეფის უგუნურ, ღვთივსულიერებას მოკლებულ, თვით ადამიანურ ბუნებას დაშორებული კაცის მდგომარეობასა და ქმედებას: *„ხოლო მეფჱ იგი, ვითარცა ძაღლი ხარბი ჭამს გუამთა და სუამს სისხლთა და ვერ განძღების, ეგრეთვე იყო ესე უშჯულოჲ“* [იმნაიშვილი, 1980: 37]. ავტორისეული შეფასების ეს მაგალითი ნათელს ხდის, რომ როგორც ჭეშმარიტების ყოველი მიმდევრისათვის, მისთვისაც მიუღებელია ამგვარი ქმედება და მეფის სისხლისმჭამელ, გაუმაძღარ ძაღლთან შედარება უფრო მეტ კონტრასტს ქმნის და ამძაფრებს ღვთის ხატადქმნილი ადამიანის სისასტიკეს.

ანტიოქოსის მიერ სოლომონიას მეშვიდე ძის გადარჩენის სურვილი სხვა არაფერია, თუ არა შელახული პატივმოყვარეობისა და გარშემომყოფთა მხრიდან მისადმი შიშისა და კრძალულების აღდგენის მცდელობა. სწორედ პატივმოყვარეობის გამო, მოუწოდებს დედას, რომ შეინანოს თავისი სიბერე და „დაუტევოს ტევანი ერთი“.

ამჯერადაც გაუცრუვდა იმედი მეფეს, არ აუსრულდა რასაც „ჰგონებდა“, მისი საბოლოო დამარცხების ბეჭედი ყველაზე უმცროსმა მაკაბელმა, მეშვიდე ძმამ დასვა. ის მოუწოდებდა უღვთო მბრძანებელს, რომ არ შეეყოვნებინა იგი, რათა მალიად მისწევნოდა და შერთვოდა „სასუფეველსა ცათასა“. *„და ვითარცა ესმნეს მეფესა სიტყუანი მის ყრმისანი, განცჳბრებული სირცხჳლეულ იქმნა გარემო მდგომარეთაგან და უბრძანა დაჭრაჲ წმიდისა მის“*[იმნაიშვილი, 1980: 38].

აღუნიშნავად, შეფასების გარეშე არ ტოვებს აგიოგრაფი მოწამის ხვედრს და შენიშნავს, რომ *„მაშინ მოიცვეს იგი უშჯულოთა მათ, ვითარცა ძაღლთა ქურციკი, და აღმოჰჴადეს თუალნი მისნი და მოჰჭრნეს ყურნი და მოჰკუეთნეს ჴელნი და ფერჴნი ბოროტთა მათ“*[იმნაიშვილი, 1980: 38].

დასასრულ, მეფის საბოლოო ძლევასა და დამარცხებაზე მეტყველებს ისიც, რომ იგი უსიტყვოდ აღასრულებს დედას: *„ვითარცა ცნა უშჯულომან მან მეფემან, ვითარცა იძლია წმიდათა თანა, ბრძანა ტანჯვაჲ დედისა მათისა“* [იმნაიშვილი, 1980: 38]. ეს ფაქტი ფსიქოლოგიური სიმართლის, სიზუსტის გამოვლინებად შეიძლება განვიხილოთ. გარდა იმისა, რომ ძლეულ მეფეს სურვილიც აღარ აქვს სოლომონიასთან დიალოგისა და პაექრობისა, თავის მხრივ, ისიც იცის, რომ არც დედა იქნება გადარჩენის მსურველი და მის რაიმე წინადადებაზე დამყოლი. დედა, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ *„დგა და ჰხედვიდა რომელთამე მოკლულთა და რომელთამე ცოცხალთა, და არა იცვალა გული მისი, არცა შეძრწუნდა, არამედ უხაროდა მას, რაჟამს დაიმკვიდრეს მათ სასუფეველი ცათაჲ აბრაჰამის თანა, ისაკის თანა და იაკობის თანა, რამეთუ გული მტკიცჱ მახჳლმან ვერ განკუეთის“* [იმნაიშვილი, 1980: 38].

უნდა ითქვას, რომ აგიოგრაფის მიერ არაერთგზისაა ნაჩვენები დედის სიხარული. ეს მომენტი კომპოზიციის განმსაზღვრელ ერთ-ერთ პირობად გვესახება. იგი, თითქმის ყოველი ძის აღსრულების შემდეგ, სიხარულსა და მადლიერებას გამოხატავს ღვთის მიმართ. „დედაკაცი იგი“ შესაქმის შვიდ დღეს ადარებს შვილებს და თითოეულს ამ დღის დარი სიხარულის მომტანად რაცხს. სოლომონიამ ისევე უნდა განისვენოს უმცროსი ძმის წამების შემდგომ, როგორც მეშვიდე დღეს ღმერთმა „განისუენა საქმეთა მისთაგან“ [იმნაიშვილი, 1980: 38].

ამგვარად სრულდება მაკაბელთა წამების აქტი, რომლის აღწერისასაც ცხადად ადევნებს თვალს მკითხველი მათი მოწამეობის გზას და ივსება თანალმობით. ამ ამაღლებულ, ტრაგიკულად მშვენიერ სურათს ასრულებს ავტორის მაღალმხატვრული სიტყვები, რომლებიც სოლომონიას წარმოგვიდგენს, როგორც მექორწილე ვაჟების ბედნიერებით გულსავსე დედას: *„ხოლო წმიდაჲ დედაკაცი მაკაბელი მხიარულ იყო, ვითარცა ვის უყოფიედ ქორწილი შვილთა თჳსთაჲ“*[იმნაიშვილი, 1980: 38].

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, მაკაბელი ძმები არ უნდა მოიაზრებოდნენ ყრმებად, როგორც მცირე ასაკის მოწამეებად. ამას მათ მიერ მეფისადმი მიმართული გონიერი პასუხი გვაფიქრებინებს. ქრისტიანული თვალსაზრისით, ღვთივსულიერი ადამიანისათვის, თუგინდ ის მცირეწლოვანი იყოს, ყველაფერია შესაძლებელი, მაგრამ თუ მაინცდამაინც, ჩვენ შედარებით „წულს“ მეშვიდე მაკაბელს

მივიჩნევთ. სოლომონია განსაკუთრებულად ღელავდა მის გამო, რათა ასაკის სიმცირით მომდინარე უმწეობას არ აღეძრა მასში მღელვარება და საბოლოოდ არ დაჰკლებოდა იმ ზეციურ გვირგვინს, რაც მისმა წინამორბედებმა მიიღეს: *„და დაშთა ძჱ იგი მისი უმრწემჱსი. ხოლო დედასა მისსა ეშინოდა მისთჳს და განაძლიერებდა მას და ევედრებოდა ღმერთსა მისთჳს, რაჲთა არა მოსწყდეს ძმათა მისთა, და ითხოვდა, რაჲთა სრულ იქმნას, რამეთუ ეშინოდა, ნუუკუე შეებას მახესა მის ბოროტისასა ყრმაჲ იგი“* [იმნაიშვილი, 1980: 37]. უსაფუძვლო როდია სოლომონიას მღელვარება, რადგან ექვსი ძმის წამებას შეესწრო „ყრმაჲ იგი“. ნუ დაგვავიწყდება, რომ ყოველივე საკუთარი თვალით იხილა და ასეთ დროს შესაძლებელია, რომ სულიერი მდგომარეობის გამომხატველმა ე.წ. აღმავალმა, ვერტიკალურმა ხაზმა იკლოს და ადამიანურმა ბუნებამ იმძლავროს ღვთაებრივზე. მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც ვფიქრობთ, რომ მაკაბელნი ყრმები არ არიან. ისინი უფრო ჭაბუკებად შეიძლება გავიაზროთ.

ზემომოხმობილ ფაქტებთან ერთად, ყურადსაღებია ისიც, რომ „ყრმის“ გაგების სხვადასხვა ვარიანტს ითვალისწინებს ლექსიკოგრაფიული ტრადიცია. ძველ ქართულ ენაში ყრმა/ყმა ნიშნავდა ბავშვს, ახალგაზრდას, ვაჟს... *„სულხან-საბას მიხედვით კი, ყრმის ასაკი 10-დან 20 წლამდე ასაკში თავსდება“* თუმცა ეს უკანასკნელი იმასაც მუითითებს, რომ „ჭაბუკი ყმადაც ითქმის“ [მეტრეველი, 2004: 12]. ჩვენი აზრით, ძეგლში სწორედ ჭაბუკებზეა საუბარი.

გონიერი სიტყვისგების გარდა, ერთ-ერთ არგუმენტად, მიზეზად იმისა, რომ მაკაბელნი არ უნდა იყვნენ მცირეწლოვანნი, გვესახება დედის ასაკი. თხზულების მიხედვით, სოლომონია მოხუცებულია. „წამებაში“ სამგზისაა ხაზგასმული ამის შესახებ (იმნაიშვილი, 1980: 37, 38, 32).

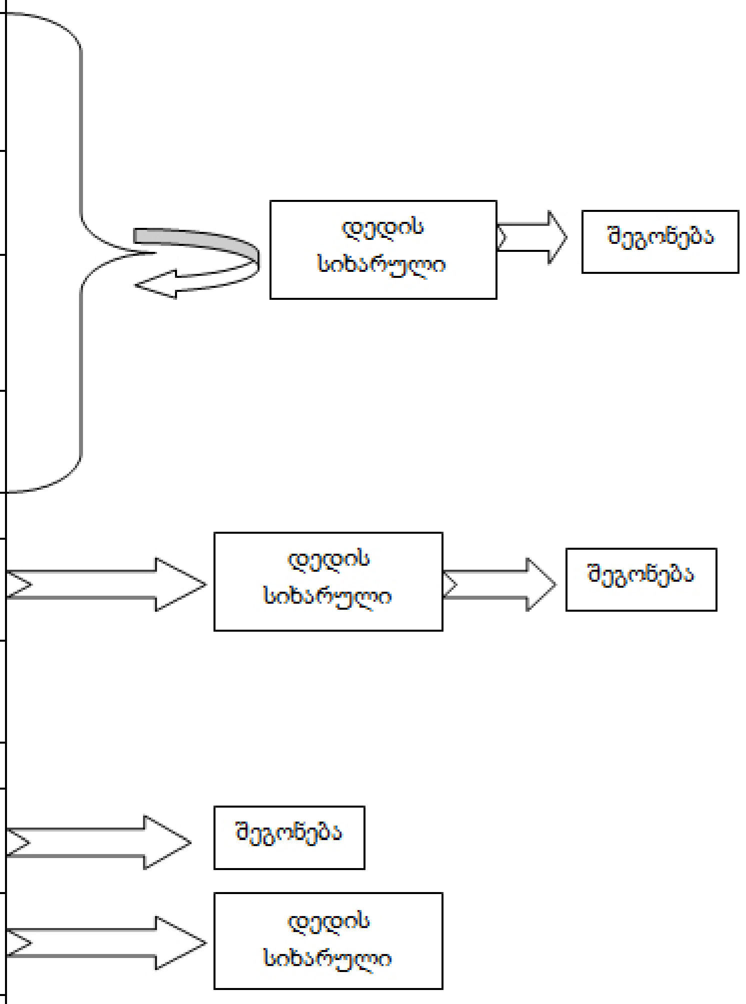
დასმულ საკითხთან დაკავშირებით, „მარტვილობაში“ ყურადღებას იქცევს კიდევ ერთი ეპიზოდი. რჯულისთვის თავდადებულ მაკაბელთა დაკითხვასა და შემდგომ უკვე წამებას მეფე ანტიოქოსი უფროსი ძმით იწყებს, მანამდე კი *„ჰკითხა მათ და ჰრქუა: რომელი არს უხუცჱსი თქუენ შორის? რამეთუ იყვნეს ყოველნივე იგი სწორ შვიდნი ძმანი“* [იმნაიშვილი, 1980: 32]. რას შეიძლება გულისხმობდეს ავტორისეული „სწორი?“ ვფიქრობთ, მეფეს ძმათა შორის ასაკობრივი გარჩევა გაუჭირდა არამხოლოდ იმ მიზეზით, რომ ისინი შესაძლოა, ერთნაირად (ღვთიური სიბრძნით აღვსილნი) გამომეტყველნი („სწორნი“) ყოფილიყვნენ, არამედ იმითაც, რომ საწამებლად გამზადებულნი ფიზიკურად თანაბარნი, თანასწორნი

იყვნენ. ეს მომენტიც გვაფიქრებინებს, რომ მაკაბელნი მწირეწლოვან მოწამეებად არ უნდა მივიჩნიოთ (თითოეულის წლოვანება, ყველაზე მცირე - ერთი წლით მაინც რომ ყოფილიყო დაშორებული მომდევნოსაგან, პირველი და მეშვიდე ძმის სხვაობა მაინც აისახებოდა ფიზიკურ უთანასწორობაში. ჩვილობისას ხომ ექვსი წლით უფროს-უმცროსობა გაცილებით მარტივი შესამჩნევია). ამდენად, უმრწემესი ძისადმი დედის შეგონება არ გულისხმობს, რომ იგი ყრმა, ჩვილი უნდა ყოფილიყო. ის შედარებით პატარა იყო, ვიდრე – დანარჩენნი, თუმცა კონკრეტულად რა ასაკისა, ამის ზუსტი განსაზღვრა რთული სათქმელია.

საკითხზე მსჯელობისას ისიც უნდა ითქვას, რომ სოლომონია მხოლოდ უმცროს ვაჟს არ შეაგონებს. თხზულების კომპოზიციისათვის დამახასიათებელი თავისებურებაა მოვლენათა განმეორება (იხ. დანართი 1). ამაში არ ვგულისხმობთ მხოლოდ მაკაბელთა წამების თანმიმდევრობას (მკითხველმა/მსმენელმა ხომ თავიდანვე იცის ტელეოლოგია „მარტვილობისა“ - აგიოგრაფის მიზანია საფეხურებრივად წარმოგვიჩინოს თითოეულის წამება). აქ აღმავალ ხაზს ფონად გასდევს სოლომონიას მდგომარეობის ჩვენებაც, მისი ემოციების გადმოცემა ყოველი მაკაბელის აღსრულებისას. თვალსაჩინოებისთვის, შევეცდებით ერთგვარი სქემით წარმოვადგინოთ ძეგლის კომპოზიცია, რაც გაგვითვალისწინებს როგორც ძმათა ღვაწლისჩენის თანმიმდევრობას, ისე – დედის როლს მათი წამებიასას.

დანართი 1

I.	მეფის გამოჩენა →	მაკაბელთა გამოჩენა ←	წარწყმედილთა და მორწმუნეთა ხსენება
II.	დედის მიმართვა შვილებს; 1-ელ ვაჟს, შეგონება		
III.	ავტორის გაკვირვება		
IV.	მეფის შიში ძლევის გამო		
V.	1-ლი ძმის მოწოდება მეფისაგან, დიალოგი, წამება		
VI.	მე-2 ძმის მოწოდება მეფისაგან, დიალოგი, წამება		
VII.	მე-3 ძმის მოწოდება მეფისაგან, დიალოგი, წამება		
VIII.	მე-4 ძმის მოწოდება მეფისაგან, დიალოგი, წამება		
IX.	ავტორის სიტყვა		
X.	მე-5 ძმის წამება თვინიერ დიალოგისა		
XI.	მე-6 ძმის მოწოდება მეფისაგან, დიალოგი, წამება		
XII.	ავტორი		
XIII.	ძლეული მეფე, დედის ხმობა მეფისაგან, დიალოგი		
XIV.	მე-7 ძმის მოწოდება მეფისაგან, დიალოგი, წამება		
XV.	მეფისაგან დედის წამების ბრძანება თვინიერ დიალოგისა		
XVI.	გარშემომყოფთა მდგომარეობა		
XVII.	ავტორისეული დასასრული		



ამრიგად, ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ტექსტს თუ განვიხილავთ როგორც ჯვარსახოვნებას, მისი ჰორიზონტალური სივრცის დეკოდირებისას, „ყრმა“ ჭაბუკს უნდა ნიშნავდეს, ხოლო ვერტიკალური თვალსაზრისით, იგი სახისმეტყველურ გაგებას, დატვირთვას გვაძლევს და უმანკოების, უპირობო რწმენის, მორჩილების ერთიანობას გულისხმობს. ამასთან, თუ თანდართულ სქემასაც გავითვალისწინებთ, ცხადი გახდება, რომ დედის მიერ უმცროსი ძმის გამხნევება და შეგონება მხოლოდ მისი მცირეწლოვნების მიზეზით არ აიხსნება. შესაბამისად, ნაკლები შესაძლებლობა გვრჩება, რომ მაკაბელ მოწამეთა ღვაწლი განვიხილოთ ყრმა მარტვილების სახეთა კონტექსტში.

---

[1] არაკანონიკურობა მიუთითებს „წმინდა წერილის“ შექმნისას სულიწმინდის ჩაურევნელობაზე.

[2] ანტიოქე IV ეპიფანეს მეფობის წლებია ძვ.წ. 175-163 წწ. [ზათოშვილი, 1991, 124].

[3] მოწამეთა სახელებს არ ვხვდებით არც ბიბლიურ წიგნებში და არც „წამებაში“, თუმცა იგი წარმოდგენილია კალენდარში: აბიმი, ანტონინე, გური, ელეაზარი, ევსევონი, ალიმი, მარკელე [საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, 1976: 225].

[4] საეკლესიო კალენდრის მიხედვით, მაკაბელები ეწამნენ ძვ.წ. 166 წელს [საქართველოს ეკლესიის კალენდარი 1976, 225].

[5] ამ სიტყვის მოხმობის მაგალითი ქართული ორიგინალური აგიოგრაფიისა და ჰიმნოგრაფიის ნიმუშებში გვხვდება და ერთი და იმავე მნიშვნელობისაა - ნაკერპავს ნიშნავს („კოლაელთა წამება“; „გალობანი სინანულისანი“).

[6] თუკი ხატწერისა და ლიტერატურის სახეთა ინტერტექსტუალურ წაკითხვას გავყვებით, სოლომონია ღვთისმშობლის სახეთაგან ერთ-ერთი, კერძოდ, გზის მაჩვენებელი (ოდიგიტრია) დედაა.

[7] ბიბლიური გადმოცემის მიხედვით, ელია ცრუმორწმუნე მეფის - აქაბის წინაშე წარსდგება. მეფე მას უბედურების მომტანად შერაცხავს და მოსთხოვს, რომ დათმოს სარწმუნოება სხვათა მსგავსად და თავადაც სცეს თაყვანი მთავარ კერპს - ბაალს. იმისათვის, რომ ელიას მათი კერპის უსულობა და არარაობა ეჩვენებინა, მოითხოვა, ისრაელში მცხოვრებნი და ბაალის ქურუმები, რომლებიც აქაბის მეუღლის იეზებელის მფარველობის ქვეშ იმყოფებოდნენ, კარმილის მთაზე შეკრებილიყვნენ. აქაბი დასთანხმდა და, მართლაც, ყველამ ერთად მოიყარა თავი. ელიას წინადადებით, თანაბარ პირობებში, სამსხვერპლოზე ცეცხლის დაუნთებლად უნდა შეეწირათ მსხვერპლი თავიანთი ღმერთებისათვის. ვის ზვარაკსაც მოევლინებოდა ცეცხლი, ეს იქნებოდა იმის დასტური, რომ შემწირველის ღმერთი „ნანდჳლადვე“ ჭეშმარიტი იყო, თვად კი - ჭეშმარიტების მსახური. ქურუმთა და დამსწრეთა მიერ მთელი დღის თხოვნა-ვედრების, ღვთაების მოხმობის მცდელობამ არ გამოიღო შედეგი - მათი ზვარაკი უცეცხლოდ დარჩა. ელიას ლოცვის შემდგომ კი ცეცხლი არათუ შესაწირავ საქონელს, არამედ სამსხვერპლო ქვაბსაც კი მოედო. ამის შემდეგ გაოცებული წარმართნი მიწაზე დაემხნენ და აღიარეს ჭეშმარიტი ღმერთი (თუმცა გარკვეული ხნის შემდეგ, მეფე, დედოფლის შეგონებით, კვლავ მიეცა ელიას დევნასა და ურწმუნოების გზაზე სვლას [III მეფ. 17; 18]).

[8] შდრ. დავით აღმაშნებლის „გალობანი სინანულისანი“ – I. უგალობდითსა; ბიბლია - ეს. 45:24; რომ. 14:11; ფილ. 2:10-11.

ლიტერატურა:

ბათოშვილი ა.ებრაელთა ხალხის ისტორიიდან.- თბილისი, 1991

იმნაიშვილი ი.წამებაჲ შჳდთა ყრმათა მაკაბელთაჲ // თსუ ძველი ქართული ენის კათედრის შრომები.- #23.-1980

მეტრეველი ს.ფ. მოწამე ქართულ აგიოგრაფიაში // ლიტერატურული ძიებანი.-# XXV.-2004

საქართველოს ეკლესიის კალენდარი.- თბილისი, 1976

გამოსვლათა: მცხეთური ხელნაწერი (მოსეს ხუთწიგნეული, ისო ნავე, მსაჯულთა, რუთი): ტ.1 / ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ელ. დოჩანაშვილმა.- თბილისი, 1981

I მეფეთა: მცხეთური ხელნაწერი: (მეფეთა I, II, III, IV, ნეშტთა I, II ეზრას I, II, III წიგნები): ტ.2 / გამოსაცემად მოამზადა ელ. დოჩანაშვილმა.- 1982

მათეს სახარება: მცხეთური ხელნაწერი: (დანიელის, მცირე წინასწარმეტყველთა და ახლი აღთქმის წიგნები): ტ. 5 / ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ელ. დოჩანაშვილმა // ებრაელთა ხალხის ისტორიიდან.- თბილისი.-1986

II მაკაბელთა.- www.bible.ge

ნანა გაფრინდაშვილი

„საუნდ პოეზია“ ახალი სინკრეტიზმის კონტექსტში

ხელოვნებამ თავისი განვითარების მრავალსაუკუნოვან გზაზე მრავალი ცვლილება განიცადა. თავდაპირველად იგი სინკრეტულ დარგად იშვა, რაც გულისხმობს ხელოვნების დარგების: ცეკვის, ლექსის, სიმღერის განუყოფელობას, მათ შერწყმულად არსებობას. სინკრეტიზმი ზოგადად იყო დამახასიათებელი ადრეული საზოგადოებისათვის და ვლინდებოდა როგორც კულტურასა და რელიგიურ წარმოდგენებში, ასევე მეურნეობის სხვადასხვა სფეროში (ნადირობა,ხვნა-თესვა და სხვ.).

საზოგადოების განვითარების კვალდაკვალ იცვლებოდა და იხვეწებოდა მისი ინტელექტი, წარმოდგენები, მას უჩნდებოდა ახალი და უფრო მაღალი სულიერი და მატერიალური მოთხოვნილებები და ეს ცვლილებები სამყაროს მხატვრულ-ესთეტიკური აღქმის სპეციფიკაზეც აისახებოდა. დაიწყო ხელოვნების დარგების განცალკევებისა და ე.წ. ერთგვაროვანი[1] დარგების განვითარების პროცესი. მხატვრული შემოქმედების ფორმების ვექტორის გადანაცვლება სინკრეტულობიდან დიფერენცირებისაკენ იმ გარემოებამაც განაპირობა, რომ იგი გარკვეულწილად ზღუდავდა როგორც მასში გაერთიანებული ხელოვნების დარგების განვითარებას, ასევე ხელოვანსაც, აბრკოლებდა მისი მხატვრული თვითგამოხატვის უნარს.[2] ასე ჩამოყალიბდა მხატვრული ლიტერატურა ხელოვნების ერთგვაროვან დარგად, რომელიც მხატვრულ-ესთეტიკური სამყაროს რეალიზებას ენაში ახდენს სიტყვის საშუალებით.

თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ხელოვნების დარგების აბსოლუტური იზოლირება ერთმანეთისაგან შეუძლებელია და სინკრეტიზმი გარკვეული ფორმით თუ დოზით კვლავ დარჩა ხელოვნებაში, როგორც მისი ერთი მნიშვნელოვანი მარკერი. ეს ეხება როგორც ძველ, ასე შედარებით ახალ დარგებს: თეატრს, ოპერას, კინოს და სხვ. იგივე უნდა გავიმეორთ სიტყვიერი ხელოვნების შესახებ. სიტყვაკაზმული მწერლობა ორიგინალურ სინთეზს ქმნის მუსიკასთან, თეატრთან თუ კინოხელოვნებასთან და ა.შ.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ყველა ეპოქას თავისი სინკრეტიზმი აქვს. ვფიქრობ, 21-ე საუკუნეში, პოსტმოდერნის ეპოქაში, ახალი სინკრეტიზმის ეპოქა დადგა. ხელოვნება XX-XXI საუკუნეების მიჯნაზე განსაკუთრებით სწრაფად და ოპერატიულად უპასუხებს თავისი

მომხმარებლის (მკითხველის, მსმენელის, მაყურებლის) მოთხოვნებს და რეაგირებს მათზე. გლობალიზაციამ ზოგადად და კულტურის გლობალიზაციამ კონკრეტულად, ახალმა ისტორიულ-სოციალურმა და კულტურულ-ესთეტიკურმა ეპოქამ ახალი ფორმების, ჟანრების, მიმართულებების ძიებას შეუწყო ხელი. მხატვრული ლიტერატურა ხელოვნების სხვა დარგების მსგავსად აუცილებლად ეხმაურება და ამა თუ იმ ფორმით ასახავს საზოგადოების განვითარების თავისებურებებს. დგება მომენტი, როცა ხელოვნების ესა თუ ის დარგი თითქოს ვეღარ ეტევა კლასიკური მახასიათებლების ჩარჩოებში და ეძებს სიახლეს, რომელიც შეიძლება ახალი სინკრეტიზმის სახით წარმოჩინდეს, რაც ჰიბრიდიზაციის მეშვეობით განხორციელდება და გულისხმობს ჟანრების დამკვიდრებული საზღვრების რღვევას, ხელოვნების ტრადიციული და არატრადიციული დარგების შერწყმას, ხელოვნების დარგების შერწყმას გარკვეულ საყოფაცხოვრებო აქტივობებთან თუ საქმიანობასთან და ა.შ. ეს, ერთი მხრივ, ხელოვანის თვითგამოხატვისა და მკითხველთან დიალოგის ორიგინალური ფორმაა და, მეორე მხრივ, პასუხი საზოგადოების განვითარების თავისებურებებზე და საზოგადოებისათვის, რომლის გემოვნება და ესთეტიკური მოთხოვნები გარკვეულწილად სტანდარტიზებულია, ახალი ესთეტიკური ფასეულობების შეთავაზება.

ნ. ბერდიაევი წერდა: „Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни“ [Бердяев, 1918:3]. რომ არ ვიცოდეთ, რომ ეს ტექსტი ზუსტად ასი წლის წინ, 1917 წელს, წარმოთქვა ავტორმა თავის საჯარო ლექციაზე, თამამად შეგვეძლო ჩაგვეთვალა, რომ დღეს არის დაწერილი, იმდენად მიესადაგება თანამედროვე რეალობას. მხოლოდ აქცენტია განსხვავებული. მაშინ ეს სიტყვები ხელოვნების კრიზისის კონტექსტში იყო მოაზრებული[3], დღეს კი თანამედროვე ხელოვნების მოდერნიზების კონტექსტში შეგვეძლო წარმოგვედგინა. დიახ, დღეს ნამდვილად შეცვლილია კლასიკური ხელოვნების იდეალი, ხელოვნება ციებ-ცხელებით ცდილობს თავისი საზღვრების გაფართოებას და ცხოვრებისათვის ფეხის აწყობას.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ხელოვნების სინკრეტიზმი ახალ რეალობაში, როცა მულტიკულტურული სამყარო და მასთან დაკავშირებული საკითხები სულ უფრო მეტ აქტუალობას იძენს. ხელოვანი აქაც პოულობს „ახალ ენას“, რომლითაც ის ახერხებს იყოს რეალიზებული კონკრეტულ სოციო-კულტურულ სამყაროში, მკითხველს ესთეტიკური სიამოვნებაც მიანიჭოს და თავისი სათქმელიც გადასცეს.

ამ თვალსაზრისით მეტად მნიშვნელოვანია ზურაბ რთველიაშვილის შემოქმედება, რომლის შესახებაც ქართული სალიტერატურო კრიტიკა წერდა: „ზურაბ რთველიაშვილის პოეზიაში ... მაღალია აბსტრაქცია. ... ბუნტის მითოლოგია, იგივე ამბოხების ეს აბსტრაქცია რთველიაშვილის პოეზიის ღერძია. ეს პოეტიკა მთლიანად აჯანყების არისტოკრატიულობაზე მიგვანიშნებს. ყველა ასეთი ექსპერიმენტი შეიძლება სოციალურ და პოლიტიკურ კრიტიკად განვიხილოთ, და არა პირად ან სუბიექტივისტურ საჩივრად. ...ზურაბ რთველიაშვილი ... ენობრივ პოეტად რჩება მაშინაც კი, როდესაც პოეზიისთვის არაკუთვნილ სივრცეს იკვლევს: შანტაჟის და პოლიტიკის. მით უმეტეს, მეტად რთულია, თავისებურად ორმაგ ამოცანას ჰგავს, როდესაც ენობრივი პოეზია ერთდროულად ახერხებს თავისთავში ამყოფოს ლირიკაც და რადიკალური კრიტიკაც. ლექსში შინაარსობრივი ვექტორი სხვადასხვა მხარეს მიემართება, მოულოდნელად წყდება, მთავრდება გაურკვევლობით ან გაურკვეველი ტრანსკრიპციით, ძახილის ნიშნით. ... შეიძლება ითქვას, რომ ზურაბ რთველიაშვილის პოეტიკა დიდი ქართველი და რუსი პოეტის ვლადიმერ მაიაკოვსკის ტრადიციის, მისი სამოქალაქო და ფუტურისტული ლირიკის პოსტმოდერნისტული გაგრძელებაა, რისი ანალოგიაც ადვილი მოსაძებნი არ არის დღევანდელ გარემოში – სწორედ ისევ პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი დეცენტრალიზებული ლიბერალიზმითა და ტოლერანტობით გამოწვეული მორიდებულობის გამო. ასეთი რადიკალური კრიტიკა მოდერნიზმის შესანიშნავ კვალს ატარებს“ [ჩიხლაძე, ინტერნეტრესურსი].

ზურაბ რთველიაშვილი მრავალი წელია, შვედეთში ცხოვრობს და აქტიურ შემოქმედებით საქმიანობას ეწევა როგორც სკანდინავიაში, ასევე სხვა ევროპულ ქვეყნებში. ერთ-ერთ ინტერვიუში შემოქმედი ასე აღწერს თავის მრავალფეროვან სახელოვნებო მოღვაწეობას: „გამოვდივარ სხვადასხვა არტ და ლიტერატურულ სივრცეებში ჩემი პოეტური პერფორმანსებით და ლექციებით, გერმანული კინოს ახალი გენერაციის საკმაოდ ცნობილი

რეჟისორის ჯულიან რადლმაიერის შეთავაზებით მის ორ მხატვრულ ფილმში ვითამაშე მთავარი როლი. პირველმა ფილმმა „მოჩვენება ევროპაში“ საკმაოდ მაღალი შეფასება დაიმსახურა, იგი 2013 წლის საუკეთესო ფილმად დასახელდა ალტერნატიული კინოს ნომინაციაში, მეორეზე მუშაობა მალე დასრულდება და იმედია, ორივეს იხილავს უახლოეს მომავალში ქართველი მაყურებელიც. შვედეთში მყავს ჩემი გამომცემელი, შესანიშნავი შვედი პოეტი კრისტიან კარლსონი. 2015-ში გამოიცა ჩემი პირველი პოეტური კრებული "პოეზიის დიქტატურა" შვედურ ენაზე, ჩემი ნაწარმოებები შესულია მსოფლიოს ბევრ ცნობილ ანთოლოგიაში, ამჟამად მე, როგორც პერფორმანს არტისტი და ავტორი, აქტიურად ვთანამშრომლობ სტოკჰოლმის ერთ-ერთ საკულტო ავანგარდულ თეატრთან, 2014-2015 წწ. ე.წ. „გილიოტინის“ სცენაზე დავდგი ერთი ექსპერიმენტული პიესა: „პას პორტი“, რომელსაც შვედი თეატრალური კრიტიკოსების ძალზე კარგი გამოხმაურება მოჰყვა, ახლაც ვაგრძელებთ მუშაობას ცალკეულ პერფორმანსებზე“ [რთველიაშვილი, ინტერნეტრესურსი].

ზ. რთველიაშვილის შემოქმედება გარკვეულწილად ნოვატორულია და თანამედროვე ქართული ლიტერატურისათვის მრავალ სიახლეს შეიცავს. ერთი შეხედვით, ეს თითქოს ეგზოტიკური ხელოვნებაა, მაგრამ იგი მეტად სერიოზული ესთეტიკური ძიებების შედეგია. ასეთი მხატვრულ-ესთეტიკური ნოვაციები ცარიელ ადგილზე ვერ აღმოცენდება. შემოქმედი ეყრდნობა ამ თვალსაზრისით მეტად მდიდარ ქართულ, ევროპულ და რუსულ გამოცდილებას და შემოქმედებითად ითვისებს მას. ყველა სიახლეს თავისი გამომწვევი მიზეზები აქვს. ზურაბ რთველიაშვილის შემოქმედების თავისებურებანიც მრავალი ფაქტორითაა განპირობებული. მათ შორის უნდა აღინიშნოს უცხოეროვნულ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ გარემოში თვითრეალიზაციისაკენ მისწრაფება, ენობრივი ბარიერის დაძლევის სურვილი და სხვ.

ავტორმა შექმნა „საუნდ პოეზიის[4]“ ნიმუშები, რომელთაც ორგანულად დაუკავშირა ხელოვნების სხვა დარგები და ხელოვნების რანგში აყვანილი ყოველდღიური საყოფაცხოვრებო აქტივობები, რითაც მიიღო ახალი სინკრეტიზმის პრინციპით შექმნილი ახალი ტიპის მხატვრულ-ესთეტიკური ჰიბრიდი, რომლის არსიც მდგომარეობს ექსპერიმენტულად გამოყენებული ენობრივი ქსოვილის პოეტურ ტექსტად გადაქცევასა და მსმენელისათვის თეატრალურ-დრამატული დეკლამირების ფორმით მიწოდებაში. ამაში შემოქმედს დაეხმარა როგორც თავისი პოეტური

ნიჭი – სიტყვისა და ბგერის ფლობის ვირტუოზული უნარი, ასევე თავისი არტისტული ნიჭიც, რისი წყალობითაც შექმნა გარკვეული მიქსი პერფორმანსის სხვადასხვა არტისტული ფორმებისა. პოეტმა მიმართა ხელოვნების პარავერბალურ ფორმას, რომლითაც, როგორც თვითონ აღნიშნავს, სხვა ენერგეტიკის დონეზე ამყარებს კონტაქტს აუდიტორიასთან, ამ შემთხვევაში მსმენელთან. ავტორი ემოციურად კითხულობს თავისი „საუნდ პოეზიის“ ნიმუშებს:

„სად აბა სად ასად

ტერორ, ტერორ, რორ,

ბარაკ ობამ, ბამ, ბამ,

მუბარაქ,

ერორრრრ, თერორრ, რორრ,

მირორრრ,

ბარაკ ობა ამ ბამ ბამ

მუბარაქ მუუუბარაქ“ ....

ზურაბ რთველიაშვილის ეს ლექსი დადაურ-ფუტურისტულ და ზაუმურ პოეზიის ტრადიციებს ეყრდნობა. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, დადაურ-ფუტურისტული და ზაუმური პოეზიის არსი, ბუნებრივი ენის ან მისი ცალკეული ელემენტების უარყოფა და მათი სხვა, ბუნებრივ ენასთან მიმსგავსებული ელემენტებით ჩანაცვლებაში მდგომარეობს. **თუმცა** ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული, ზაუმი არ გულისხმობს აზრის სრულ უარყოფას. „К заумному языку прибегают: ...когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть“ [Крученых, 1923:45]. იგივე შეიძლება დადაურ და ფუტურისტულ პოეზიასთან მიმართებაშიც გავიმეოროთ და კიდევ: „ფუტურისტები (დადაისტებიც და ზაუმის ავტორებიც, ნ.გ) ამკვიდრებდნენ ფორმის კულტს, რომელსაც განიხილავდნენ შინაარსისაგან მოწყვეტით. ისინი ახალი ცხოვრების ასახვას ახალი მხატვრული საშუალებებით ცდილობდნენ. მათ შორის ყველაზე

მნიშვნელოვანი იყო ის, რომ ისინი ექსპერიმენტებს აწარმოებდნენ სიტყვაზე, ცდილობდნენ, განეახლებინათ პოეტური ენა და ამისათვის მიმართავდნენ ათასგვარ ექსპერიმენტს. ამ ექსპერიმენტის ყველაზე უფრო რადიკალური გამოვლინება იყო ე. წ. ზაუმი, ზაუმური ენაA (რუსულიდან: за - იქით, ум - გონება), რომელშიც სიტყვები იქმნებოდა ისეთი ბგერებისაგან, რომელთა ერთობლიობას არ ჰქონდა საყოველთაოდ გასაგები შინაარსი. ზაუმურ ტექსტს ლოგიკურად ვერ ჩასწვდები და ვერ გაიგებ, რადგან ზაუმი არის ენა, რომელსაც არ აქვს ტრადიციული საკომუნიკაციო ფუნქცია. ზაუმურ ლექსში დასაშვებია ნებისმიერი ექსპერიმენტი: შინაარსსმოკლებული ბგერებისა და მარცვლების განმეორება, სიტყვის გაყოფა, დეფორმირება, ორი მორფემის შეერთება, სიტყვების ცალკეული ნაწილების შეერთება და ა.შ.". [გაფრინდაშვილი...2014:251].

ზ. რთველიაშვილის ამ ნაწარმოებში ყველაფერს თავისი სახელი ჰქვია და ვერ ვიტყვით, რომ ემოციურ-ინტუიტიური სჭარბობს რაციონალურ საწყისს. ვფიქრობთ, აქ ამ ორ საწყისს შორის გარკვეული ბალანსია დაცული და იმ აზრობრივი იმპულსებიდან გამომდინარე, რაც მხატვრულ ტექსტშია მოცემული, მკითხველს ეძლევა ენერგიული იმპულსი მრავალფეროვანი და მრავალგვარი ინტერპრეტაციისათვის.

ზურაბ რთველიაშვილი ენერგიულ სპონტანურ იმპროვიზაციაზე დაყრდნობით ოსტატურად ახერხებს სიტყვებითა და ბგერებით მანიპულირებას, მის მიერ წარმოდგენილი სიტყვებისა და ბგერების კომბინაცია ქმნის ესთეტიკურ ფენომენს, ახალი ინტერმედიური ხელოვნების ვერბალურ-სამეტყველო საფუძველს. ავტორი ხშირად მიმართავს დეკლამირებას, რეჩიტატივს (დეკლამაციური ხასიათის მელოდიას, რომელიც უახლოვდება ჩვეულებრივ მეტყველებას), სხვადასხვა ტიპის ხმაურს, მელოდიას, მუსიკალურ ინსტრუმენტებს და სხვა, რაც ხელს უწყობს მისი შემოქმედების ექსპრესიის საზღვრების გაფართოებას. მთელი მისი შემოქმედებისა და განსაკუთრებით მკრთალად გამოხატული ენობრივი მნიშვნელობების მქონე ტექსტების აღქმაში მნიშვნელოვნად არის ჩართული ემოციური და ინტუიციური საწყისები. უმთავრესი კი ისაა, რომ ზურაბ რთველიაშვილის ექსპერიმენტულ პოეზიას ქმნის ორი სემანტიკის – პოეტურისა და ექსტრაპოეტურის – ორგანული სინთეზი.

ვფიქრობთ, სულაც არ არის შემთხვევითი, რომ ქართველმა პოეტმა თავისი ექსპერიმენტული შემოქმედების ასპარეზად შვედეთი აირჩია. ამ ქვეყანას საკმაოდ მდიდარი ტრადიციები აქვს

ხმოვანი პოეზიის, ტექსტურ-ბგერითი კომპოზიციის, რადიოფონური პოეზიისა და, ზოგადად, ინტერმედიური ნოვატორული ხელოვნების განვითარების თვალსაზრისით. შვედები მთელ მსოფლიოში არიან აღიარებული საუნდ პოეზიის პიონერებად.

პოეტი ერთ-ერთ ინტერვიუში საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ უცხოეთში ენობრივი ბარიერის არსებობა იყო და რჩება მის სერიოზულ პრობლემად, თუმცა, სხვაგან აცხადებს, რომ „ენას მნიშვნელობა არ აქვს ხელოვანისათვის. ენა ხშირ შემთხვევაში არ არის განმსაზღვრელი, გააჩნია, როგორი ტიპის არის ხელოვანი. ამ შემთხვევაში, როცა შენ არა მარტო ვერბალურ ფორმებს იყენებ შენს შემოქმედებაში, არამედ გაქვს გარკვეული მიქსი პერფორმანსის სხვადასხვა არტისტული ფორმებისა, ეს გიიოლებს ურთიერთობას აუდიტორიასთან, ავტორებთან, მწერლებთან, გამომცემლებთან, რომლებიც უკვე სხვა კუთხით ფიქრობენ შენ შესახებ და იმ პროექტის შესახებ, რომელიც შესაძლებელია შენი ჩართვა... დივიდი ვერსია უნდა გამოიცეს თუ ჩვეულებრივი ნაბეჭდი წიგნი“ [ქევანიშვილი, ინტერნეტრესურსი].

ზურაბ რთველიაშვილი, როგორც საუნდ პოეზიაშია მიღებული, იყენებს ისეთ „სიტყვებს“, რომლებთაც წმინდა ფონეტიკურის გარდა, სხვა მნიშვნელობა არ გააჩნია. როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია აღნიშნული: „საუნდ პოეზიამ გადაუხვია სემანტიკური მაგისტრალიდან და გამოვიდა ენის საყოველთაოდ მიღებული წესებისა და ცნებათა სისტემის დაქვემდებარებიდან. საქმეში ერთვება ირაციონალურობა, აზრობრივი გაურკვევლობა... გარკვეული თვალსაზრისით შეიძლება დერიდას კვალდაკვალ ვილაპარაკოთ ლინგვისტური ობიექტების აკუსტიკურ დეკონსტრუქციაზე“ [Hultberg, ინტერნეტრესურსი].

როგორც აღვნიშნეთ, ზურაბ რთველიაშვილის „შესრულების“ შემთხვევაში უმნიშვნელოვანესი როლი ენიჭება ავტორისეულ დეკლამირებას. ლექსის დეკლამირება ჩვეულებრივი მოვლენაა, მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს არის ავტორისეული შესრულება, რომელსაც წარმმართველი მნიშვნელობა აქვს აზრის წარმოქმნისა და ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით. გარდა დეკლამირება-არტიკულაციისა, ზურაბ რთველიაშვილის ექსპერიმენტულ ხელოვნებას ქმნის სხვა ექსტრაპოეტური და ექსტრავერბალური ფაქტორები საშემსრულებლო ხელოვნების სფეროდან: ტანის პლასტიკა, პერფორმანსის ელემენტები და სხვ., რომელთა ერთობლიობითაც „ავტორი-შემსრულებელი“ მოირგებს გარკვეულ როლს,

ქმნის სათამაშო სივრცეს, რათა უფრო ექსპრესიული ზემოქმედება მოახდინოს მსმენელზე. ზურაბ რთველიაშვილის პერფორმანსები საინტერესო და მრავალფეროვანია, მაგალითისათვის შეიძლება დავასახელოთ ზურაბ რთველიაშვილის პერფორმანსი „ბორში ევროპისათვის“ შვედეთში, *სტოკჰოლმში,* ჯილჯოთინის თეატრში, დასარტყმელი ინსტრუმენტისა და კონტრაბასის თანხლებით, სადაც ავტორს შემოაქვს ერთგვარი საყოფაცხოვრებო კონტექსტი - იგი ხმაურით ჭრის ე. წ. ბორშის მასალას: კომბოსტოს, სტაფილოს და სხვ. ბოსტნეულს და ამ ხმაურსაც თავისი პერფორმანსის ორიგინალურ კომპონენტად აქცევს.

ზ. რთველიაშვილის შემოქმედება უაღრესად ენერგიულია. იგი აქტიური ქმედებისაკენ სხვებსაც მოუწოდებს, როდესაც ამბობს: „ეგზისტენციალური თვალსაზრისით კი, ჩვენ გვაკლია ქმედითუნარიანობა, საჭიროა განვთავისუფლდეთ სიკვდილის, აჩრდილების კულტურისგან და მივმართოთ ჩვენი განვითარების ვექტორი ყოველწამიერი კვლავდაბადების, კვანტური ცნობიერების კულტურისკენ“ [რთველიაშვილი, ინტერნეტრესურსი].

ამრიგად, ზურაბ რთველიაშვილის ფენომენი, ერთი მხრივ, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ორგანული კომბინაციით და, მეორე მხრივ, ხელოვნებისა და საყოფაცხოვრებო აქტივობების შედარებით თავისუფალი კომბინაციით იქმნება. ვფიქრობთ, უცხოეროვნულ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ გარემოში თვითრეალიზაციისაკენ მისწრაფება, ენობრივი ბარიერის დაძლევა, სტანდარტიზებული გემოვნებისა და ესთეტიკური მოთხოვნების მქონე საზოგადოებისათვის ახალი ესთეტიკური ფასეულობების შეთავაზება, ტრადიციული საუნდ პოეზიისა თუ ზაუმის ახლებური გააზრება აღმოჩნდა ის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორები, რომლებმაც ზურაბ რთველიაშვილს უბიძგეს დაეგეგმა ახალი ტიპის სტრატეგიები თავის შემოქმედებაში და გაეკეთებინა ახალი ტიპის პერფორმანსი, შეექმნა ე.წ. „საუნდ ლექსები“, რომლებსაც თარგმანის გარეშე გაიგებს ნებისმიერი ეროვნების მსმენელი. აზრის სიღრმის გადმოცემაში ავტორს ხელს უწყობს პოეტური ტექსტის მოწოდების ფორმა. ასე რომ, ზურაბ რთველიაშვილმა თავისი პოეტური ექსპერიმენტის საშუალებით მოახერხა ენობრივი საზღვრის გადალახვა და ახალი, მისთვის არამშობლიური კულტურის ნაწილად გადაქცევა.

ამ ახალი ტიპის სინთეზურმა ხელოვნებამ სამყაროს მხატვრული ასახვისა და ათვისების ახალი შესაძლებლობები გადაშალა ხელოვანის წინაშე და თვისობრივად ახალი მხატვრული ფასეულობების შექმნის შესაძლებლობა მისცა მას.

---

[1] ტერმინ ხელოვნების ერთგვაროვან დარგებში ვგულისხმობთ ხელოვნების დარგს, რომელიც ეყრდნობა ხატოვანების ერთ მატერიალურ მატარებელს (მაგალითად, ლიტერატურა - დაწერილ სიტყვას, მუსიკა - ბგერას და ა.შ.).

[2] ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ხელოვანთა და მოაზროვნეთა ერთი ნაწილი (ნოვალისი, ვაგნერი და სხვ.) ხელოვნების სინკრეტიზმის მომხრე იყო და თვლიდა, რომ ხელოვნება ამ ფორმით უკეთ შეასრულებდა თავის მისიას.

[3] ბერდიაევი ასე იწყებს მსჯელობას: „Много кризисов искусство пережило за свою историю. Переходы от античности к средневековью и от средневековья к возрождению ознаменовывались такими глубокими кризисами. Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах“[Бердяев, 1918: 3].

[4] საუნდ პოეზია (Lautgedichte, soundpoem, звукостихи) არ არის მხოლოდ ერთი ეპოქის ან თუნდაც ერთი პოეტის მიგნება, ამ ტიპის ექსპერიმენტს პოეტური ხელოვნება პერიოდულად უბრუნდება. შეიძლება ყველა ეპოქას არა, მაგრამ მრავალ ეპოქას აქვს თავისი საუნდ-პოეზია, რომელშიც მხატვრული ტექსტში ფონეტიკური ასპექტი გარკვეულ დამოუკიდებლობას იძენს და ხშირ შემთხვევაში ავტორისათვის თვითმიზნადაც იქცევა ხოლმე, თუმცა ყველა ტიპისა და ეპოქის საუნდ პოეზიას განსხვავებული შინაარსი და კონცეფცია აქვს. საუნდ პოეზიის პრეისტორია და ფესვები შორეულ წარსულში უნდა ვეძებოთ. მაგალითად: სხვადასხვა ტიპის ფოლკლორულ ტექსტებში, შელოცვებში, საბავშვო გათვლებში, სიმღერათა მისამღერებში, ხმაბაძვით ტენდენციებზე აგებულ ტექსტებში. ზოგადად, საუნდ პოეზიის ისტორია მჭიდროდ უკავშირდება ხალხურ ტრადიციებს. საუნდ პოეზია ზ.

რთველიაშვილამდეც არსებობდა ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციაში. განსაკუთრებით ნოყიერი აღმოჩნდა მისთვის მეოცე საუკუნის დასაწყისის მხატვრულ-ესთეტიკური ტენდენციები დადაისტებისა და ფუტურისტების პოეტური ექსპერიმენტები, ზაუმი და სხვ: „Sound Poetry' as normally defined makes a first appearance in the early 20th century as an outrider of the great army of Modernism. (Of course there were sounds long before that but they needed clothes that convinced listeners that they were really something else)“ [Jas. H. Duke, ინტერნეტრესურსი].

ლიტერატურა:

რთველიაშვილი ზ. „იყავი მუდმივ ძიებაში და ფორტუნა თავად მოგაკითხავს“ .-2015

(ინტერნეტრესურსი:http://www.okmagazine.ge/index.php/2015-06-10-13-55-41/interviu/4732-zurab-rthveliashvili-iyavi-mudmiv-dziebashi-da-fortuna-thavad-mogakithkhavs).

ქევანიშვილი ე.ზურაბ რთველიაშვილი: პოეტი ემიგრაციაში.- 2014

(ინტერნეტრესურსი: http://www.radiotavisupleba.ge/content/zurab-rtveliashvili/26556147.html)

ჩიხლაძე დ. ენობრივი პოეზიის დღევანდელი მდგომარეობა საქართველოში

(ინტერნეტრესურსი:http://litklubi.ge/biblioteka/view-nawarmoebi.php?id=8091).

Hultberg T. FROM “BIRDS IN SWEDEN” TO “MR. SMITH IN RHODESIA”. Glimpses of the history of text-sound composition in Sweden.

(ინტერნეტრესურსი: http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=14)

Duke Jas. H. Sounds, sound poetry, and sound/text compositions

(ინტერნეტრესურსი: http://www.rainerlinz.net/NMA/repr/Duke.html)

Бердяев Н. Кризис искусства.-М.: издание Лемана и Сахарова, 1918

Крученых А. Декларация заумного слова (1921) // Апокалипсис в русской литературе: Чорт и речетворцы: Тайные пороки академиков: Слово, как таковое:Декларации: Книга 122-я.- М., 1923

გაფრინდაშვილი ნ., მირესაშვილი მ. ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები.- თბილისი: მერიდიანი, 2014

ნესტან სულავა

ჭაში ჩავარდნილი კაცის იგავი „ვეფხისტყაოსანში“ და მისი მხატვრული ფუნქცია

შოთა რუსთველის პოემის ალეგორიულობის შესახებ კვლევას სამეცნიერო ლიტერატურაში ადრევე, ვახტანგ მეექვსის რუსთველოლოგიური მოღვაწეობიდანვე დაედო საფუძველი. ქართველი მწერლებიც ადრევე შენიშნავდნენ პოემის ალეგორიულ ხასიათს, რის მოწმობაც *„ვეფხისტყაოსნის“* ალეგორიული გააზრების თაობაზე დავით გურამიშვილის ` *დავითიანის*˜ დასაწყისში გამოთქმული სტროფი უნდა მივიჩნიოთ:

„ოდესაც ბრძენმან რიტორმან შოთამ რგო იგავთ ხეო და,

ფესვ ღრმა-ჰყო, შრტონი უჩინა, ზედ ხილი მოიწეოდა,

ორგ ზითვე ნაყოფს მისცემდა, ვისგანაც მოირხეოდა,

ლექსი რუსთვლისებრ ნათქვამი მე სხვისა ვერ ვნახეო და“[გურამიშვილი, 1955: 22].

გურამიშვილის დამოწმებული სტროფი მიუთითებს შოთა რუსთველის პოემის სიმბოლურ-ალეგორიულ და იგავურ არსს, რაც გამოხატულია გურამიშვილისეული ფრაზით: *„ფესვ ღრმა-ჰყო“*. ამგვარი ეპიზოდები, რომლებიც სიმბოლურად, იგავურად, ენიგმურად, ალეგორიულად არის გასააზრებელი, მრავლადაა *„ვეფხისტყაოსანში“*. წინამდებარე სტატიაში ჭაში ჩავარდნილი კაცის ამბავს განვიხილავ.

უწინარეს ყოვლისა, დავიმოწმებ ტექსტს:

„ორნი კაცნი მოვიდოდეს სადაურნი სადმე გზასა,

უკანამან წინა ნახა ჩავარდნილი შიგან ჭასა,

ზედა მიდგა, ჩაყიოდა, ტირს, იზახის ვაგლახ-ვასა.

ეგრე უთხრა: „ამხანაგო, იყავ მანდა, მომიცდიდე,

წავალ თოკთა მოსახმელად, მწადსო, თუ-მცა ამოგზიდე“.

მას ქვეშეთსა გაეცინნეს, გაუკვირდა მეტად კიდე,

შემოჰყივლა: „არ გელოდე, სად გაგექცე, სად წავიდე?“ [1] [ვეფხისტყაოსანი, 1966:256-257].

ვიდრე უშუალოდ პოემის ამ ეპიზოდს განვიხილავ, საჭიროდ მიმაჩნია ამ ორ სტროფში გადმოცემული ამბის რაობის განსაზღვრა, რა არის იგი: არაკი თუ იგავი. მათი ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი განმარტების დამოწმება ზედმეტად მიმაჩნია. მხოლოდ სულხან-საბა ორბელიანის ქართული ლექსიკონის განმარტებებს დავიმოწმებ: *„არაკი სომხურად იგავს ჰქვიან... არაკი სომხურად იგავს ეწოდების, ჩვენდაცა საჭმარ არს და ტკბილ“* [სულხან-საბა ორბელიანი, 1966: 58]. *„იგავი (+ 13,24 მათე ZA) (+არაკი B) ესე არს სიტყვით მაგალითი, გინა საჩვენებელი, გინა მოსანიშნავი“* [სულხან-საბა ორბელიანი, 1966:320]. სულხან-საბა ორბელიანმა იგავი და არაკი ერთნაირი მნიშვნელობის მქონე მოკლე გადმოცემად, ანუ *„სიტყვით მაგალითად“* დასახა. ამავე ლექსიკონში *„მაგალითი“* ასეა განმარტებული: *„მაგალითი არს, რომლისამე გენებოს ქმნად: ტაძრისა, სახლისა, გინა კარვისა, ანუ ხატთა და ყვავილთა, აჩვენნე და წინა დაუდვა იგი, რათა მსგავსი მისსა ყონ“* [სულხან-საბა ორბელიანი, 1966: 424]. აქედან გამომდინარე, *„სიტყვით მაგალითის“* გააზრება ტექსტის მხატვრულ ღირებულებასა და მის გადატანით მნიშვნელობას, ალეგორიულობას უნდა მიუთითებდეს. ამიტომ ვფიქრობ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ის ეპიზოდი, რომელიც ჭაში ჩავარდნილი კაცის შესახებ მოგვითხრობს, იგავია, რადგან მისი *„სიტყვით მაგალითობა“* თვალსაჩინოა და მას ალეგორიული ფუნქცია აკისრია.

გამოქვაბულში ავთანდილის მისვლის, აქედან გამომდინარე, გამოქვაბულში ტარიელისა და ასმათის დამკვიდრების, ტარიელისა და ავთანდილის ურთიერთობის, ავთანდილისა და ასმათის დამოკიდებულების მხატვრული მნიშვნელობის განსაზღვრისათვის აუცილებელია ავთანდილის მიერ ჭაში ჩავარდნილი კაცის იგავის ალეგორიული და სახისმეტყველებითი თვალსაზრისით გააზრება.

პოემის ეს ორი სტროფი ყურადღებას იქცევს პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური მდგომარეობის შესასწავლად, რადგან ავთანდილის პიროვნულ თვისებებს, სიბრძნესა და იშვიათი დაკვირვების უნარს წარმოაჩენს. ავთანდილი მოქმედებისას ყოველთვის შემოვლით გზას ამჯობინებს, პირდაპირ მისვლას, შეტევას ხერხის გამოყენება ურჩევნია, რადგან პირდაპირობამ შესაძლოა დადებითი შედეგი ყოველთვის ვერ მოუტანოს. ავთანდილს,

როგორც ფსიქოლოგიურად გაწონასწორებულ ადამიანს, თავისი მძიმე მდგომარეობა უცხო მოყმის ძებნის პროცესში შეგნებული აქვს, ამიტომ მისი პოვნის შემდეგ ასმათთან შეხვედრისას სულსწრაფობამ შეიპყრო და უნდოდა, რაც შეიძლება მალე გაეგო ვეფხისტყაოსანი მოყმის ამბავი. ამავე დროს, ქალის მხრიდან ამგვარ მკვეთრ რეაქციას არ ელოდა. ასმათის მიერ უარის თქმა ტარიელის ამბის მოთხრობის შესახებ მისივე ფსიქოლოგიური მდგომარეობით აიხსნება, რადგან შვიდი წლის განმავლობაში ადამიანებს, საზოგადოებას მოწყვეტილი იყო, გამოქვაბულში ძე-ხორციელი არავინ მისულა, ისეთი ადამიანიც არ ეგულება, ვინც ტარიელის რთულ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას ჩასწვდება, თავის პიროვნულ ინტერესებზე მაღლა დადგება და დახმარებას გაუწევს. მისთვის არც ის იქნება მოულოდნელი, რომ ტარიელის ამბით დაინტერესებულმა პიროვნებამ, ე.ი. ავთანდილმა, თავის მიზანს თუ ვერ მიაღწია, ასმათი სიცოცხლესაც კი გამოასალმოს; პირიქით, ასმათის შეხედულებითა და სიტყვის თანახმად, იგი ამით შვებას პოვებს. ამას ავთანდილისა და ასმათის საუბარი მოწმობს.

დიალოგი, რომელიც ასმათსა და ავთანდილს შორის გამოქვაბულში გაიმართა, ორივე პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს ხატავს. ერთი მხრივ, თავიდან ავთანდილი სამი წლის განმავლობაში გადატანილი ტანჯვა-წამების შემდეგ ნაპოვნი უცხო მოყმის ამბის შეტყობას მისთვის ჩვეული სიდინჯითა და სიბრძნით ცდილობს, მხოლოდ ასმათისაგან უარის მიღების გამო იპყრობს მოუთმენლობა და მიმართავს უკიდურეს ზომას, ქალს შეიპყრობს, დანას მოუღერს და მოკვლით ემუქრება, თუ *„პირ-ბაკმიანი“* მოყმის ამბავს არ უამბობს; ასეთი მეთოდის გამოყენება რომ მცდარი აღმოჩნდა, ავთანდილი მალევე მიხვდა, ქალს თავი მიანება და ტირილი დაიწყო; უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი მეთოდი ავთანდილისათვის არაა დამახასიათებელი, რადგან მისი პრინციპია: *„რაც არა გწადდეს, იგი ქმენ, ნუ სდევ წადილთა ნებასა“*. მეორე მხრივ, ასმათი თავს საცქერლადაც არ ანებებს და ავთანდილის ხვეწნა-მუდარას უარით პასუხობს. შოთა რუსთველმა ასმათთან ავთანდილის ხვეწნის წარმოსაჩენად იშვიათად მეტყველი მეტაფორა გამოიყენა, როდესაც ეს უკანასკნელი ამბის შეტყობას ცდილობდა და ქალს აწყნარებდა: *„ვითა კაკაბი არწივსა ქვეშე მი და მო ძრწებოდა“*; მეტაფორა ორივე პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას თვალნათლივ წარმოაჩენს. ასმათი, როგორც ქალი, სიცოცხლის ფასადაც რომ დაუჯდეს, თავს იცავს მომხდურისაგან, რომლის განზრახვა მისთვის მიუღებელია. იგი იმ საიდუმლოს დაცვის გარანტია, რომლის გამხელას ითხოვს მისგან ავთანდილი. ასმათი კაკბის, ხოლო ავთანდილი

არწივის მეტაფორებით შემოდიან პოემაში და ამ დაპირისპირებით მათ შორის ურთიერთობის მოგვარების გზა არ ჩანს, რადგან ეს ორი ფრინველი განსხვავებული ბუნებისაა, ერთი მათგანი მტაცებელია, მეორე - სუსტი და უძლური ძლიერის წინაშე. ამ მეთოდით ავთანდილი ასმათის გულის მოგებას, დაყოლიებას ვერ შეძლებს. არადა, მისი მიზანია, ასმათმა ტარიელის თავგადასავალი უამბოს, ან თუნდაც მისი ვინაობა ამცნოს. ეპიზოდი სწორედ ამის შემდეგ იძენს იმგვარ მხატვრულ ფუნქციას, რაც ფსიქოლოგიური თვალსაზრისითაც ორივე პერსონაჟის ხატ-სახეს მეტად თვალსაჩინოს წარმოსახავს. ავთანდილისა და ასმათის ეს შეხვედრა და დიალოგი, ფაქტობრივად, სამზადისია ავთანდილისა და ტარიელის შეხვედრისა და საუბრისა. ავთანდილსა და ტარიელს შორის შეხვედრა და საუბარი კი უთუოდ უნდა გაიმართოს.

გამოქვაბულში ავთანდილისა და ტარიელის პირველ შეხვედრას ასმათისა და ავთანდილის შეხვედრა-საუბარი უძღვის წინ, რომელშიც მრავალ მნიშვნელოვან დეტალთაგან ერთ-ერთი ავთანდილის მიერ ასმათისათვის მონათხრობი ჭაში ჩავარდნილი კაცის იგავია. ჭაში ჩავარდნილი ადამიანი ტყვეა, მას გათავისუფლება სჭირდება. მართალია, იგი კონკრეტულად ასმათისა და ავთანდილის ურთიერთობას უკავშირდება, ჭაში ჩავარდნილი კაცის როლში ავთანდილია, ხოლო ზემოთ მყოფი ასმათია; ესაა პირველი დანიშნულება ამ იგავისა. მაგრამ იგავის მნიშვნელობის ამგვარი გააზრება მისი მხატვრული ფუნქციის მხოლოდ ცალმხრივი განხილვა იქნებოდა, რადგან, უწინარეს ყოვლისა, ამ იგავით ავთანდილი წინა პლანზე თავის მდგომარეობას წამოსწევს, რომ მას სხვა გამოსავალი არა აქვს, რასაც ასმათი შესთავაზებს, უნდა დაჰმორჩილდეს. ტარიელისა და ავთანდილის შეხვედრის შემდეგ კი იგავი უფრო სიღრმისეულ, რამდენიმე სახის მნიშვნელობას იძენს, ფაქტობრივად, მას ტარიელისა და ავთანდილის ურთიერთობის განსასაზღვრად და მომავალში ამ ურთიერთობის გასაღრმავებლად საგანგებო მხატვრული მისია აკისრია: 1. იგი მიუთითებს, რომ ტარიელთან ერთად გამოქვაბულში დამკვიდრებულმა ასმათმა ავთანდილისათვის მშველელის როლი უნდა შეასრულოს, მან ავთანდილი და ტარიელი ერთმანეთს მეგობრებად შეახვედროს; 2. ორი გმირის ურთიერთგაცნობის შემდეგ გამოქვაბულის ბინადარმა ტარიელმა ავთანდილს უნდა გაუწიოს დახმარება და უამბოს თავისი ამბავი, რათა ავთანდილი თავისი მიჯნურის, თინათინის, წინაშე პირმართალი წარდგეს; 3. ტარიელის მიერ თავისი ამბის მბობის შემდეგ ირკვევა, რომ ავთანდილმა

თავადაც უნდა გაუწიოს დახმარება ტარიელს და მოაპოვებინოს მიჯნური, რის შემდეგ-ღა თუ შეძლებს ტარიელი ინდოეთის ტახტის მოპოვებასა და სამეფოში დამკვიდრებას.

გამოქვაბულში ტარიელის მკვიდრობა განსაკუთრებული მოვლენაა, რადგან გამოქვაბულის ბინადარს აქედან გასასვლელად, უწინარეს ყოვლისა კი, „მღვიმური ცნობიერების“ დასაძლევად, დახმარება სჭირდება. ყოველივე ეს ტარიელისა და ავთანდილის პირველსავე შეხვედრაზე უნდა გაირკვეს. ასმათთან საუბრის დასაწყისში კი ახალგაზრდა ავთანდილმა, ბრძნულად აღზრდილმა რაინდმა, წარმოთქვა იგავი, რომელმაც ტარიელისა და ავთანდილის მომავალი ურთიერთობის განსაზღვრაში კონცეპტუალური მხატვრული ფუნქცია შეიძინა, იგი წინასწარმეტყველურია.

გავიხსენოთ, რა უძღვის წინ ავთანდილისა და ასმათის, შემდეგ ავთანდილისა და ტარიელის პირველ შეხვედრას გამოქვაბულში. უცხო მოყმის გზა-კვალისა და საცხოვრისის მიგნების შემდეგ ავთანდილის მიზანი მასთან უსაფრთხო, უომრად შეხვედრაა; აქამდე მას ორჯერ ჰქონდა შემთხვევა, რომ ადამიანებთან უცხო მოყმის შეხვედრისა და ურთიერთობის მოწმე გამხდარიყო: 1. პირველად მაშინ, როდესაც უცხო მოყმე სრულიად მოულოდნელად გამოჩნდა ბედნიერ, გალაღებულ არაბეთში, სადაც სამეფო ტახტზე მეფის ახალგაზრდა ასული ახალი გამეფებულია, სახელმწიფოში ყველა გახარებულია, პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ცხოვრება კანონზომიერად, წესისამებრ მიედინება. ხანდაზმულ მეფეს მხოლოდ ის ადარდებს, რომ თავისი მსგავსი მოასპარეზე არ ეგულება. მხოლოდ ავთანდილს მიიჩნევს თავის მსგავსად, მაგრამ - არა ტოლად. ასეთი მოასპარეზე გამოჩნდა და იგი არაბეთის ახალგაზრდა სპასპეტი ავთანდილია, ძე ამირსპასალარისა. ეს როსტევან მეფისა და ავთანდილის ნადირობისას გაირკვა. ნადირობის შემდეგ ტყის პირას დასასვენებლად გადამხდარ მეფესა და მის ამალას მოულოდნელი სანახაობა გადაეშალათ. მათ ვეფხის ტყავის სამოსლით შემოსილი, ვეფხის ტყავის ქუდიანი მტირალი უცხო მოყმე იხილეს და მეფემ მისი ახლოს გაცნობა მოიწადინა; ჯერ ერთი, შემდეგ კი თორმეტი მონა გაგზავნა მის მოსაყვანად, მაგრამ ეს მცდელობა უშედეგოდ დასრულდა და მეფის ბრძანებით მონებმა მისი შეპყრობა გადაწყვიტეს. უცხო მოყმე მყისვე გამოფხიზლდა, როგორც კი იარაღისა და ადამიანის ხმა მოესმა; მან მონები სწრაფად ამოხოცა და გაუჩინარდა. 2. მეორედ ავთანდილი შეხვდა სამ ძმას, რომელთაგან ერთ-ერთი დაჭრილი მოჰყავდა ორ ძმას. მათ ავთანდილს თავიანთი გასაჭირი უამბეს და ის ვეფხის ტყავის სამოსლიანი რაინდიც უჩვენეს, რომელმაც

მათ ძმას თავი გაუხეთქა, როდესაც ამ უკანასკნელმა მასთან შებრძოლება მოიწადინა. ყოველივე ეს უცხო მოყმის ადამიანებისაგან გაქცევას, მათგან გაუცხოებას, კაცობრიობისადმი მის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას მოწმობს.

ცხადია, ყოველივე ამის შემდეგ ავთანდილი ფრთხილობს, რადგან უცხო მოყმე თავისთან ახლოს არავის უშვებს. ამიტომაც უცხო მოყმესთან ერთად გამოქვაბულში მცხოვრები ქალის, ასმათის გაცნობა და მისი მეშვეობით უცხო მოყმესთან უბრძოლველად შეხვედრა განიზრახა. მაგრამ ასმათის მხრიდან მას დიდი წინააღმდეგობა შეხვდა, ქალზე ავთანდილის მიერ წარმოთქმულმა მხოლოდ ერთმა სიტყვამ იმოქმედა, ესაა *„მიჯნური“*, რომელმაც ქალს გული მოულბო და დაჰპირდა, რომ ტარიელს შეახვედრებდა, თუ მის ნებას დაჰყვებოდა. ავთანდილმა ასმათს სწორედ ამ დროს უამბო ჭაში ჩავარდნილი კაცის იგავი.

მკითხველს ალეგორია მყისვე თვალში ეცემა, ძირითადი მიზანდასახულობაც იმთავითვე გაცხადებულია, რადგან ავთანდილი იგავით ჯერ ასმათთან ურთიერთობას აზუსტებს. მან ჯერ კიდევ არ იცის, მის მიერ წარმოთქმულ იგავს კიდევ რა ფუნქცია დაეკისრება. ჭაში ჩავარდნილი კაცის ალეგორიით ავთანდილი ორგვარადაა გასააზრებელი: ასმათთან და ტარიელთან ურთიერთობით. ასმათმა ავთანდილი ტარიელს უნდა შეახვედროს და ტარიელმა ავთანდილს თავისი ამბავი უნდა უამბოს. ავთანდილი თავად არის ჭაში ჩავარდნილი კაცის მდგომარეობაში მყოფი პერსონაჟი. ამის შემდეგ ირკვევა, რომ პოემაში ტარიელიც ჭაში ჩავარდნილი კაცის ალეგორიით შემოდის. შეიძლება ითქვას, რომ ასმათიც ჭაში ჩავარდნილი კაცის ალეგორიითაა გასააზრებელი, რადგან ტარიელის შველა და გამოქვაბულიდან გასვლა ასმათის გასვლასაც მოასწავებს გამოქვაბულიდან. იგავმა ასმათს ავთანდილის შესახებ დადებითი შთაბეჭდილება შეუქმნა, მიხვდა, რომ გამოქვაბულში მისული მოყმე შემთხვევითი პირი კი არა, გონიერი და განათლებული ადამიანია, მეტიც, მის მიერ მოთხრობილ იგავში საღვთო სიბრძნე გამოსჭვივის. ასმათმა ავთანდილი შეაფასა, როგორც ბრძენი და განსწავლული მოყმე: *„ხარ უცილოდ კარგი ვინმე, მოყმე, ბრძენთა საქებარი; ხარ ვინათგან აქანამდის მაგა ჭირთა დამთმობარი“.* იგავის მხატვრული ფუნქცია თითქოს დასრულდა. ასმათის წინაშე წარმოთქმულმა იგავმა ავთანდილს საქმე მოუგვარა, ასმათი ტარიელთან უკონფლიქტოდ შეხვედრას დაჰპირდა, რის შემდეგაც ავთანდილს თავის მიჯნურთან ვეფხისტყაოსანი მოყმის ამბის მიტანა შეეძლება. მაგრამ ამ იგავს კიდევ უფრო მეტი როლი, უფრო ღრმა სიმბოლური და წინასწარმეტყველური მისიაც აკისრია.

გამოქვაბულისა და ჭის სიმბოლიკა, რომლებიც ერთმანეთს წააგავს და ეხმიანება, მიუთითებს, რომ ავთანდილის სიტყვები წინასწარმეტყველებაა გამოქვაბულის სამყაროდან ტარიელის გამოყვანის, ანუ *„მღვიმური ცნობიერებიდან“* გამოსვლის თაობაზე. ტარიელი და ჭაში ჩავარდნილი კაცი ჰიპოდიგმურ-პარადიგმული სტრუქტურითაა წარმოსადგენი და განსახილველი, რადგან ტარიელსაც ისევე ეჭირვება დახმარება, როგორც ჭაში ჩავარდნილ კაცს, როგორც სჭირდებოდა ვეფხისტყაოსანი მოყმის საძებრად მიჯნურისაგან გაგზავნილ და გამოქვაბულში მოხვედრილ ავთანდილს, რომელმაც სწორედ ასმათის დახმარების წყალობით შეიტყო ტარიელის თავგადასავალი.

ყოველივე ეს მოწმობს, რომ კომპოზიციური თვალსაზრისით, ეს იგავი პოემაში ის აუცილებელი მხატვრული კომპონენტია, რომელიც ტარიელის გამოქვაბულში დამკვიდრების ამბის გაგებას უძღვის წინ; იგი იმასაც მიუთითებს მკითხველს, რომ ამხანაგის როლში ავთანდილი უნდა აღმოჩნდეს. იგავის არსისა და შინაარსის გათვალისწინება გვარწმუნებს ტარიელისა და ავთანდილის მომავალ დამეგობრებასა და მოყვასურ თავდადებაში; ორივე პერსონაჟი ჭაში ჩავარდნილი კაცისა და ზემოდან მისი ამომყვანის ჰიპოდიგმა-პარადიგმით წარმოგვიდგება, ამასთან, ეს ჰიპოდიგმა-პარადიგმა ორმხრივია, რადგან ჯერ ტარიელმა უნდა გაუწიოს დახმარება ავთანდილს, უამბოს ძნელად მოსათხრობი თავისი ამბავი, და შემდეგ ავთანდილმა - ტარიელს. ამიტომ ამ იგავს ტარიელისა და ავთანდილის მომავალი ურთიერთობის ჩამოსაყალიბებლად ექსპოზიციის მნიშვნელობა ენიჭება.

მითოსური, რელიგიური, ფილოსოფიური და ლიტერატურული თვალსაზრისით, მღვიმეს, გამოქვაბულს, ჭას განსაკუთრებული ფუნქცია აკისრია. *„ვეფხისტყაოსანში“* იგი მრავალმხრივ ალუზიას და სიმბოლოს წარმოადგენს: ბიბლიურს, მითოსურს, ფილოსოფიურს, ისტორიულს, ლიტერატურულს, ჰაგიოგრაფიულს, რის გამოც იგი ამბივალენტური მნიშვნელობისაა, ვინაიდან ერთდროულადაა დადებითი და უარყოფითი ფუნქციებით აღჭურვილი. მღვიმის, გამოქვაბულის შესახებ სხვადასხვა ქვეყნის მითოსური ტრადიციის მიხედვით, პირველი ადამიანი, რომელიც ქვესკნელიდან გამოდის, გამოქვაბულში ამოყოფს თავს. მღვიმეს, გამოქვაბულს, ჭას უკავშირდება ტრიადა: სიცოცხლე®სიკვდილი®აღდგომა, რომელთა შერწყმის საფუძველზეა შესაძლებელი მღვიმის, გამოქვაბულის ტაძრად გამოყენება, მღვიმის ან გამოქვაბულისა, რომელიც

ადრექრისტიანულ ეპოქაში ტაძრის მოდელადაც წარმოიდგინებოდა. ამგვარი მღვიმე, გამოქვაბული, ტაძარი სამყაროს მოდელია. ჭას, ამასთან ერთად, სხვა კონოტაციაც აქვს, იგი ცხოვრების წყაროს სათავეა, რადგან ჭა წყლის რეზერვუარია, ხოლო წყალი ადამიანის სულის განმწმენდელია. ბიბლიის მიხედვით, ჭის წყალი სიცოცხლის წყაროა, მასაზრდოებელია, ადამიანის სიცოცხლის სათავეა, სულიერი აღვსების, განწმენდისა და გარდასახვის სიმბოლოა. თვით ჭა მღვიმის, გამოქვაბულის სახესხვაობაა. საგანგებო მსჯელობა მღვიმის, გამოქვაბულის შესახებ ჩემს ადრე გამოქვეყნებულ შრომებში მაქვს[2]. შესაბამისად, მათზე საუბარს აღარ გავაგრძელებ. მათთან ერთად მეტად მნიშვნელოვანია ჭის სიმბოლიკა, რომელსაც ისეთივე მითოსური და ბიბლიურ-ევანგელური სიმბოლურ-ალეგორიული მნიშვნელობა აქვს, როგორიც მღვიმეს//გამოქვაბულს. ჭაში მყოფი ადამიანის ცნობიერება, ფაქტობრივად, პლატონის მღვიმის მითის კვალობაზე კაცობრიობის ორგვარი ცნობიერების არსებობას მიუთითებს: 1. მღვიმური, ანუ მონური ცნობიერებისა და 2. თავისუფალი ცნობიერების არსებობას. აქედან გამომდინარე, ადამიანის ამქვეყნიურ და სულიერ ცხოვრებაში განსაკუთრებულია *„მღვიმური ცნობიერების“* ამაღლება ღვთაებრივი ჭეშმარიტების წვდომასა და სულიერი მზის - სიკეთის უზენაესი იდეის, ანუ ღმერთის, ჭვრეტამდე. ავთანდილისა და ტარიელის პარადიგმულ სახეებთან ჰიპოდიგმის მისია ბიბლიურ იოსებს ეკისრება და განსაკუთრებულ მხატვრულ ღირებულებას ბიბლიური იოსების ჭაში ჩაგდების ეპიზოდი იძენს, რადგან იოსების გადარჩენის საწყისი ჭაში მის ჩაგდებასთან ასოცირდება. ეგვიპტელმა ვაჭრებმა ჭიდან ამოყვანილი იოსები იყიდეს და ეგვიპტეში წაიყვანეს. იოსებისთვის ჭა გადარჩენის გარანტი აღმოჩნდა [დაბ. 37, 14-28; კიკნაძე, 2004: 91]. აგრეთვე, ძველი აღთქმის სიუჟეტებიდან დანიელის ჩაგდება ლომის ხაროში და დანიელის გადარჩენა იქცევს ყურადღებას. ჰაგიოგრაფიაშიც ჭის სიმბოლიკა განსაკუთრებულ ღირებულებას იძენს, სულიერი განღმრთობის მისაღწევად წმ. შიო მღვიმელი მღვიმეში, წმ. ევაგრე ჭაში ჩავიდნენ. ასევეა ჯადოსნურ ზღაპრებშიც, რომლებშიც ჭის მითოპოეტური ფუნქცია მნიშვნელოვანი კომპონენტია.

„ვეფხისტყაოსნის“ იგავი ორმოში ჩავარდნილი კაცის შესახებ ჰიპოდიგმაა *„დავითიანის“* პერსონაჟისთვის, ე.ი. დავით გურამიშვილისთვის, რომელიც, ლეკთაგან დატყვევებული, ხაროში ჩააგდეს და თავის დაღწევა, დაღესტნიდან გაპარვა მხოლოდ ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის ჩვენებითა და მეშვეობით შეძლო. რ. გაბაშვილმა *„ვეფხისტყაოსნის“* ორმოში ჩავარდნილი კაცის შესახებ იგავთან პარალელი მონიშნა *„დონ კიხოტში“* აღწერილ სანჩო-

პანსას ხაროში ჩავარდნის ეპიზოდთან დაკავშირებით, როდესაც დონ კიხოტი თოკის მოსატანად წავიდა [გაბაშვილი, 1944: 185-186]. ჭაში ჩავარდნა და ხაროში ყოფნა სულიერი განწმენდისა და ამაღლების წინასაფეხურად გვევლინება. ანტიკურ მითოლოგიასა და ლიტერატურაში ადამიანის სულიერი განწმენდის (κάθαρσις) რთულ პროცესს ორი ძირითადი საფეხური განსაზღვრავს: 1. ტანჯვა (πάθος) და 2. კათარსისი (κάθαρσις). ერთ-ერთის გამოკლებით წარმოუდგენელია ადამიანის სულიერი განვითარება, რადგან ადამიანის სულიერი განწმენდის გზა ტანჯვის გავლითაა შესაძლებელი, ანუ ტანჯვა საშუალებაა სულიერი განწმენდისა, ადამიანის სულიერი ამაღლება სიწმინდის უმაღლეს ხარისხამდე, იდეალამდე მხოლოდ ტანჯვის გზით მიიღწევა. ეს პრინციპი ქრისტიანულმა ლიტერატურამ განსხვავებულ, კერძოდ ევანგელურ, საფუძველზე მიიღო და შეითვისა. ადამიანის უპირველესი მიზანი მღვიმიდან, გამოქვაბულიდან, ჭიდან თავის დაღწევაა და მათგან სულის აღმოყვანისათვის ზრუნვაა. ვეფხისტყაოსნური კათარსისის ხანგრძლივი, სულიერ ტეხილებზე მავალი ურთულესი პროცესი ქრისტიანულ მსოფლმხედველობასთან ერთად ანტიკურობითაც იკვებება. ამ თვალსაზრისით *„ვეფხისტყაოსანი“* რენესანსული ნაწარმოების თვისებებს იძენს. ჭის სიმბოლიკაც მითოპოეტურ, ბიბლიურ-ევანგელურ, ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ კონტექსტებში მოიაზრება. ჭა, მღვიმე, გამოქვაბული ის ადგილია, სადაც ადამიანის სულიერი განწმენდა უნდა დაიწყოს და უმაღლეს არსთან, ღმერთთან ზიარება შეძლოს. მღვიმეში, გამოქვაბულში, ჭაში ყოფნის, ღვაწლის ერთ-ერთი მიზანი ადამიანის ცნობიერებისათვის მისაწვდომი იმ მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების აღდგენაა, რაც აქ მოხვედრამდე დაირღვა.

---

[1] ტექსტი მითითებულია შემდეგი გამოცემით: შოთა რუსთველი, ვეფხისტყაოსანი, ტექსტი ძირითადი ვარიანტებით, კომენტარებითა და ლექსიკონითურთ გამოსაცემად მომზადდა აკაკი შანიძისა და ალექსანდრე ბარამიძის რედაქციით, გამომც.: „მეცნიერება“, თბილისი, 1966.

[2] გამოქვაბულის შესახებ „ვეფხისტყაოსანში" იხ.: ნ. სულავა, გამოქვაბულისა და უდაბნოს მხატვრული ფუნქცია „ვეფხისტყაოსანში", „ლიტერატურული ძიებანი", 2004, თბ., გვ. 216-232; ნ. სულავა, „ვეფხისტყაოსანი" - მეტაფორა, სიმბოლო, ალუზია, ენიგმა, თბ., 2009.

ლიტერატურა:

გაბაშვილი რ. „დონ კიხოტი და ვეფხისტყაოსანი" //ქართველი ერი.-1944.- #10; ახალგაზრდა კომუნისტი.- 1991.- 19 აგვ.- # 98.-22 აგვ.-# 99.- დამოწმებულია წიგნიდან:
რუსთველოლოგიური ლიტერატურა: ანოტირებული ბიბლიოგრაფია: # 5 / შეადგინა გიორგი არაბულმა.- თბილისი,1944

გურამიშვილი დ. დავითიანი / პასუხისმგებელი რედაქტორი: ალ. ბარამიძე.- თბილისი,1955

კიკნაძე ზ. ხუთწიგნეულის თარგმანება.- თბილისი, 2004

ორბელიანი სულხან-საბა. ლექსიკონი ქართული:1.- თბილისი,1966

რუსთველი შოთა. ვეფხისტყაოსანი: ტექსტი ძირითადი ვარიანტებით: კომენტარებითა და ლექსიკონითურთ / გამოსაცემად მომზადდა აკაკი შანიძისა და ალექსანდრე ბარამიძის რედაქციით.-თბილისი: მეცნიერება, 1966

სულავა ნ. გამოქვაბულისა და უდაბნოს მხატვრული ფუნქცია „ვეფხისტყაოსანში" // ლიტერატურული ძიებანი.- თბილისი, 2004

სულავა ნ. „ვეფხისტყაოსანი": მეტაფორა, სიმბოლო, ალუზია, ენიგმა.- თბილისი, 2009

ხათუნა გაფრინდაშვილი

მოსე ხორენელისა და კორიუნის თხზულებათა შედარებითი შესწავლა

მესროპ-მაშტოცის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამსახველ უძველეს და პირველწყაროდ ითვლება მისი მოწაფის კორიუნის თხზულება „მაშტოცის ცხოვრება“. მეორეულ წყაროსთან დაკავშირებით სამეცნიერო ლიტერატურაში სხვადასხვა მოსაზრებაა გამოთქმული. მეცნიერთა ერთი ნაწილი თხზულებათა ამგვარ თანმიმდევრობას გვთავაზობს: კორიუნი, მოსე ხორენელი, ლაზარე ფარპელი [Հարությունյան, 1892: 208; Անանյան, 1964: 7], მეორე ნაწილი კი კორიუნის შემდეგ ირჩევს ლაზარე ფარპელის, შემდეგ კი მოსე ხორენელის თხზულებას [Բյուզանդացի, 1900: 9; Մանանդյան, 1962: 31; Կորյուն, 1981: 18; Աճառյան, 1984: 5]. არსებობს მკვლევართა ერთი ჯგუფი, რომელიც მოსე ხორენელის ცნობების სანდოობას ეჭვქვეშ აყენებს [Մարկվարտ, 1962: 135; Օրմանյան, 1959: 274; Ֆնտգլյան, 1930: 73]. ნ. აკინიანი სომხური ანბანის შექმნის ერთადერთ თანამედროვე ისტორიკოსად კორიუნს ასახელებს, უგულებელყოფს ყველა იმ პერიოდის ავტორს, მათ შორის ლაზარე ფარპელსა (გულისხმობს იმ თავს, რომელშიც საუბარია მაშტოცის მოღვაწეობის შესახებ, მეცნიერი ლაზარე ფარპელის ისტორიის პირველ ნაწილს VIII საუკუნეში შექმნილად თვლის [Ակինեան, 1935: 459]) და მოსე ხორენელს [Ակինյան, 1949: 245].

მოსე ხორენელის ცნობების მიმართ ამგვარი კრიტიკული დამოკიდებულება გამოიწვია იმ მრავალმა და ურთიერთგამომრიცხავმა განხილვამ თუ შეფასებამ, რომლებიც არსებობდა ისტორიკოსისა და მისი თხზულების მიმართ. ეს პროცესი სომხური სამეცნიერო წრისათვის დასრულდა XX საუკუნის შუა ხანებში, როდესაც გამოსცეს გამოკვლევა, აღადგინეს მისი ისტორიის ღირებულება და გამოთქვეს მოსაზრება, რომ მოსე ხორენელი იყო მესროპ-მაშტოცის უმცროსი მოწაფე, ცხოვრობდა და თავისი „ისტორია“ შექმნა V საუკუნეში [Մալխասյան, 1961: 69-70]. ქართველმა და ევროპელმა არმენოლოგებმა არ გაიზიარეს სომეხ მეცნიერთა ეს შეხედულება და ტრადიციულად V საუკუნის ისტორიკოსად მიჩნეული მოსე ხორენელი IX საუკუნის მოღვაწედ ჩათვალეს[მოვსეს ხორენაცი, 1984: 6-13].

სომხურ სამეცნიერო ლიტერატურაში მოსე ხორენელს ძველი სომხური საისტორიო მწერლობის „მამას“, „სომეხ ჰეროდოტეს“, „სომეხ ტაციტუსს“ უწოდებენ. მოსე ხორენელის თხზულებაში მოთხრობილია სომხეთის ისტორია დასაბამიდან ახ. წ. V საუკუნემდე.

„სომხეთის ისტორია“ სამი ნაწილისაგან შედგება: სომხეთის წარჩინებულთა თელს-ტომობის შესახებ; სომეხი ხალხის წინაპრების ისტორია შუა ხანაში; სომეხი ხალხის სამშობლოს ისტორიის ბოლო ნაწილი [მოვსეს ხორენაცი, 1984].

მოსე ხორენელის თხზულება არაერთხელ გამხდარა მკვლევართა ინტერესის საგანი, ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებთ თხზულების მესამე ნაწილზე, სადაც საუბარია მესროპ-მაშტოცის მოღვაწეობისა და მის მიერ სომხური, ქართული და ალბანური ანბანების შექმნის შესახებ. ჩვენი კვლევის მიზანია მოსე ხორენელისა და კორიუნის თხზულებათა შედარების შედეგად გამოვავლინოთ მათ შორის არსებული საერთო და განმასხვავებელი დეტალები. ამგვარი შედარებითი ანალიზი საშუალებას მოგვცემს, ნდობა გამოვუცხადოთ ან პირიქით, ეჭვის ქვეშ დავაყენოთ მოსე ხორენელის ცნობების სანდოობა.

ნაშრომში წარმოვადგენთ იმ ფაქტობრივ განსხვავებებს, რომლებიც გამოიკვეთა თხზულებების ტექსტოლოგიური შედარების შედეგად:

პირველი და მთავარი განსხვავება ამ ორ თხზულებას შორის ისაა, რომ სომხურ სამეცნიერო მწერლობაში ტრადიციულად V საუკუნის ისტორიკოსად მიჩნეული მოსე ხორენელი ანბანის შემქმნელის სახელის იმ ფორმას (მესროპი) იყენებს, რომელიც გვიანი ხანის წყაროზე მიუთითებს და VII საუკუნეშიც კი არ იხმარებოდა. VIII საუკუნემდე ავტორები – კორიუნი (V ს.), ეზნიკ კოღბელი (V ს.), კონსტანტინოპოლის პატრიარქი პროკლე (V ს.), ლაზარე ფარპელი (V ს.), აბრაამ კათალიკოსი (VII ს.), იოანე ოძუნელი (VIII საუკუნის დასაწყისი), მოსე კალანკატუელი (VII ს.) – მაშტოცს უწოდებენ. თავად მოსე ხორენელის ისტორიის II წიგნის X თავში ერთგან გვხვდება მაშტოცის ფორმით:

«Եւ վկայ քեզ ի մօտոյ երաշխաւորեսցէ Եկլէսիաստէ (Sic!) գիրք Եւսեբի Կեսարացւոյ, զոր ետ թարգմանել երանելի վարդապետն մեր Մաշտոց ի հայ լեզու:» [ამასვე მოწმობს ევსები კესარიელის „საეკლესიო ისტორიის“ წიგნი, რომელიც ჩვენმა ნეტარმა მოძღვარმა მაშტოცმა თარგმნა სომხურად] [Մովսէս Խորենացի, 1991: 120].

III ნაწილის ბოლოს კი, სადაც მაშტოცს რამდენიმე თავი ეძღვნება, ისტორიკოსი სომხური დამწერლობისა და მწერლობის ფუძემდებელს მესროპს უწოდებს. ამ მხრივ, მოსე ხორენელის თხზულება ახლოს დგას კორიუნის მოკლე რედაქციასთან (მოკლე რედაქცია ანბანის შემქმნელს ყველაგან მესროპად მოიხსენიებს), თუმცა ისტორიკოსის თხრობა ხშირად

ვრცელ რედაქციას მიჰყვება, არის შემთხვევები, როდესაც ორივე რედაქციისგან არსებითად განსხვავდება [ჯავახიშვილი, 1935: 158].

მოსე ხორენელი სომხური გრაფემების აღმოჩენის ისტორიას ავსებს ისეთი ახალი დეტალებით, რომლებიც არ დასტურდება ძველ წყაროებში.

„ისტორიის“ 52-ე თავში მოთხრობილია არკადი კეისრის დროს კონსტანტინოპოლში იოანე ოქროპირთან დაკავშირებული სისასტიკის შესახებ. ისტორიკოსის თანახმად, როდესაც სპარსეთის მეფე ვრამმა სომხეთის მეფე ვრამშაპუჰი გაგზავნა შუამდინარეთში, მშვიდობის დასამყარებლად და კამათის მოგვარების მისიით, ვრამშაპუჰმა იგრძნო სომხური ანბანის საჭიროება: სომხეთის მეფე შეწუხებული იყო იმით, რომ მთარგმნელი არ ახლდა. ამ დროს ერთ-ერთი თანმხლები ვინმე ჰაბელი დაჰპირდა მას, რომ მოიტანდა დანიელ ეპისკოპოსის მიერ გაწყობილ სომხურ ანბანს [Մովսէս Խորենացի, 1991: 325].

მოსე ხორენელი ჰაბელს მიაწერს სომხური ანბანის შექმნას, დანიელ ეპისკოპოსის დახმარებით: *«Զոր [Հաբէլն] առեալ, և երթեալ նովաւ հանդերձ քաջ իմտացեալ ի Դանիէլէ, կարգեալ ըստ ձևոյ օրինակի յունականին զվաղնջուցն գրեալ շարագիր տառից՝ եկեալ ետուն ցմեծն Սահակ և Մեսրոպ:» [იგი [ჰაბელი] წავიდა და საფუძვლიანი განმარტება მიიღო დანიელისაგან, [მათ] ბერძნული რიგის მიხედვით დაალაგეს ადრევე შედგენილი ანბანი, მოიტანეს და გადასცეს იგი საჰაკ დიდსა და მესროპს]* [Մովսէս Խորենացի, 1991: 326].

კორიუნის თხზულებაში ვრამშაპუჰ მეფის შუამდინარეთში გამგზავრებისა და იქ დანიელის ანბანის შესახებ ინფორმაციის მოპოვების ფაქტები აღწერილი არ არის. თხზულების მიხედვით, კრების შემდეგ კათალიკოსმა საჰაკმა და მაშტოცმა მეფეს გააცნეს სომხური ანბანის შექმნის იდეა, მეფე ვრამშაპუჰმა უამბო მათ ერთ სირიელ ეპისკოპოს დანიელზე, რომელთანაც მოულოდნელად აღმოჩნდა სომხური გრაფემები. თუ საიდან იცოდა სომხეთის მეფემ დანიელის გრაფემების შესახებ, ამაზე კორიუნი არაფერს ამბობს [Կորյուն, 1981: 90].

დანიელის ანბანით სწავლების ხანგრძლივობაც განსხვავებულად არის წარმოდგენილი. ორივე თხზულების თანახმად, დანიელის ანბანი სომხეთში მოიტანეს ვრამშაპუჰის მეფობისას, საჰაკ კათალიკოსმა და მაშტოცმა გადაწყვიტეს ამ ანბანით ესწავლებინათ ბავშვებისათვის და ამგვარად გამოეცადათ ახალი ანბანი. „მაშტოცის ცხოვრების“ მიხედვით, ანბანი მოიტანეს ვრამშაპუჰის მეფობის მეხუთე წელს, ორი წელი ასწავლიდნენ და მიხვდნენ,

რომ ეს გრაფემები არ იყო საკმარისი სომხური ენის გამოსახატავად; მოსე ხორენელი ანბანის გასინჯვის პროცესის ხანგრძლივობას «զամս սակաւս» [რამდენიმე თვით] აღიშნავს და ზუსტ დროს არ ასახელებს. ისტორიკოსი არც დანიელის ანბანის რაგვარობის შესახებ აკეთებს რაიმე კომენტარს, თუ რა ანბანია, საიდან გაჩნდა სირიელ ეპისკოპოსთან. კორიუნი კი მას სხვა ენების დამწერლობას უწოდებს, რომელიც *«յայլոց դպրութեանց թաղեալք և յարուցեալք դիպեցան, յետ այնորիկ դարձեալ կրկին անգամ ի նոյն հոգս դառնային, և նմին ելս խնդրէին ժամանակս ինչ»: [სხვათა მწიგნობრობას წარმოადგენდა, მომდინარეობდა მკვდარი ენისგან და მათ ხელმეორედ იყენებდნენ, [რის გამოც] გარკვეული დროის მანძილზე მსგავსი ფუნქციის შესრულებას მოითხოვდნენ მისგან]* [Կորյուն, 1981: 94].

ანბანის ძიების გზაზე მაშტოცის მოგზაურობის ისტორია ამ ორ წყაროში განსხვავებულად არის აღწერილი. მას შემდეგ, რაც დანიელის ანბანი საკმარისი არ აღმოჩნდა სომხური ენის სრულად გამოსახატავად, მეფის ბრძანებით და საჰაკის თანხმობით, მაშტოცი გაემართა შუამდინარეთისაკენ, თან წაიყვანა ერთი ჯგუფი მოწაფეებისა. თუმცა რატომ წავიდა შუამდინარეთში, კორიუნი ამის თაობაზე არაფერს ამბობს. მოსე ხორენელის ისტორიის მიხედვით კი, მესროპი შუამდინარეთში გაემგზავრა დანიელის სანახავად, რათა მისგან მიეღო დამატებითი ინფორმაცია სომხური ანბანის შესახებ. დანიელ ეპისკოპოსთან წარუმატებელი ვიზიტის შემდეგ, მესროპი გადავიდა ედესაში [Մովսէս Խորենացի, 1991: 327].

მოსე ხორენელის ისტორია ერთადერთი წყაროა, სადაც აღნიშნულია მაშტოცის დანიელ ეპისკოპოსთან გამგზავრებისა და მისგან ინფორმაციის მიღების ფაქტი. ხორენელის ისტორია ამ მხრივ ახლოს დგას კორიუნის მოკლე რედაქციასთან, სადაც მესროპი მოწაფეებთან ერთად პირადად მიდის დანიელთან ანბანის მოსატანად [Կորյուն, 1994: 117].

დანიელის ანბანის წარუმატებლობის შემდეგ, იწყება მეორე ეტაპი სომხური ანბანის შექმნისა. კორიუნის „ცხოვრების“ მიხედვით, მაშტოცი თავად არის შემოქმედი სომხური ანბანისა, მან, მამის მსგავსად, შვა (შექმნა) ახალი გრაფემები და სამოსატში ჰროფანოსის დახმარებით ახალი სახეები მიანიჭა მათ:

«Որում պարգեւէր իսկ վիճակ յամենաշնորհողէն Աստուծոյ. հայրական չափուն ծնեալ ծնունդս նորոգ և սքանչելի՝ սուրբ աջովն իւրով, նշանագիրս հայերէն լեզուին: Եւ անդ

վաղվաղակի նշանակեալ, անուանեալ և կարգեալ, յօրինէր սիղոբայիւք կապօք:» [მან თავისი წმინდა მცდელობით მამობრივად შვა [შექმნა] ახალი და საოცარი შობილები – სომხური ენის გრაფემები. მან სწრაფად აღბეჭდა [ეს გრაფემები], სახელები მიანიჭა მათ, რიგზე განალაგა და შექმნა თხზული ასოები] [Կորյուն, 1981: 96].

მოსე ხორენელთან სომხური ანბანის აღმოჩენა ღვთიურ ხილვას მიეწერება: *«Եւ տեսանէ ոչ ի քուն երազ և ոչ յարթնութեան տեսիլ, այլ ի սրտին գործարանի երևութացեալ հոգւոյն աչաց թաթ ձեռին աջոյ՝ գրելով ի վերայ վիմի. զի որպէս ի ձեան վերջք գծին՝ կուտեալ ունէր քարն: Եւ ոչ միայն երևութացաւ, այլ և հանգամանք ամենայնին որպէս յաման ինչ ի միտս նորա հաւաքեցաւ:» [მაშინ იხილა მან სულის სიღრმეში, გონების თვალით და არა ძილის დროს სიზმრად ან ღვიძარემ მოჩვენებით, მარჯვენა ხელის მტევანი, რომელიც წერდა კლდეზე ისე, რომ მასზე, ვითარცა თოვლზე, რჩებოდა ხაზების კვალი. ეს არა მარტო გამოისახა [მესროპის] თვალწინ, არამედ ყველა [გრაფემის] დამახასიათებელმა თვისებებმა მოიყარეს თავი მის გონებაში, როგორც რაიმე ჭურჭელში]* [Մովսէս Խորենացի, 1991: 327].

მკვლევარები მოსე ხორენელის ხილვას სხვადასხვა შეფასებას აძლევენ: ჰრ. აჭარიანი ხორენელის ღვთიურ სასწაულს, რომელიც ისტორიკოსის გავლენით შემდგომში სხვა ავტორებმაც გაიმეორეს, კორიუნის მცდარად გაგების შედეგს უწოდებს [Աճառյան, 1955: 30-31]. ა. კრანიანის აზრით, მოსე ხორენელს კორიუნზე ნაკლები ტექნიკური დეტალები აქვს მესროპის მიერ შესრულებული საქმის შესახებ და უფრო მისტიკურ ხასიათს აძლევს თავის ისტორიას [Կռանեան, 1992: 61-62].

მოსე ხორენელის „სომხეთის ისტორიის“ ვენეციის 1843 და 1865 წლების გამოცემაში და ეჩმიაწინის №1661 ხელნაწერში მესროპის ხილვა სხვაგვარად არის აღწერილი, დასახელებულია მესროპის მიერ შექმნილი შვიდი ხმოვანი: *«...գրելով ի վերայ վիմի. Ա, Ե, Է, Ը, Ի, Ո, Ւ»:* ვენეციის გამოცემები ეყრდნობა 1303, 1660, 1671 და 1683 წლების ხელნაწერებს, ეჩმიაწინის №1661 ხელნაწერი კი გადაწერილია 1676-1678 წლებში.

ფრ. მიულერის მოსაზრებით, დანიელთან აღმოჩენილი ანბანი სემიტური წარმომავლობისა იყო, ხმოვნები არ ჰქონდა. მესროპმა ეს შვიდი ხმოვანი ბერძნული ნიშნების მიხედვით შექმნა, დაამატა და დანიელ ასურის ნაკლული გრაფემები შეასწორა. ვენეციაში გამოცემული ტექსტებისა და ეჩმიაწინის ხელნაწერების მონაცემებზე დაყრდნობით ფრ. მიულერი თვლის,

რომ მოსე ხორენელი მესროპს სომხური ანბანის მხოლოდ შვიდი ხმოვნის აღმომჩენად მიიჩნევს [Միլլէր, 1889: 87].

განსაკუთრებით საინტერესოა მესროპ-მაშტოცის საგანმანათლებლო მოღვაწეობა მეზობელ ქართლსა და ალბანეთში. კორიუნისაგან განსხვავებით, მოსე ხორენელი ქართლსა და ალბანეთში მესროპის მოგზაურობას შემოკლებულად გადმოგვცემს. მესროპი ქართულ ანბანს ქმნის ქართლში მთარგმნელი ჯაღას დახმარებით და ბაკურ მეფისა და მოსე ეპისკოპოსის ხელშეწყობით. მოსე ხორენელის ისტორია ერთადერთი წყაროა, რომელიც მესროპის მიერ ქართლში ზედამხედველებად დატოვებული მოწაფეების სახელებს გვთავაზობს:

«Եւ ընտրեալ մանկունս, և յերկուս բաժանեալ դասս, և վարդապետս թողու նոցա յաշակերտաց իւրոց զՏէր խորձենացի, և զՄուշէ տարօնեցի:» [მან შეარჩია ბავშვები, გაყო ისინი ორ ჯგუფად და მოძღვრებად დაუტოვა თავისი [ორი] მოწაფეთაგანი, ტერ ხორძენელი და მუშე ტარონელი] [Մովսէս Խորենացի, 1991: 372].

ქართლში მოღვაწეობის შემდეგ მესროპი გადადის ალბანეთის ქვეყანაში მეფე არსვაღენთან და იერემია ეპისკოპოსთან და ბენიამინ მთარგმნელის დახმარებით ქმნის ანბანს ალბანური ენისათვის.

თხზულებების შედარებამ კიდევ ერთი საგულისხმო განსხვავება გამოავლინა: როგორც „მაშტოცის ცხოვრებიდან“ ვიცით, სომხური ანბანის შექმნის შემდეგ საჰაკმა და მაშტოცმა სომხური მწიგნობრობის განვითარებისათვის ხელი მიჰყვეს მთარგმნელობით საქმიანობას. საჰაკ კათალიკოსმა ბერძნული ენიდან დაიწყო წიგნების თარგმნა: *«Ձեռն ի գործ արկանէր ի թարգմանել և ի գրել մեծն Իսահակ՝ ըստ յառաջագոյն սովորութեանն:» «Իսկ երանելւոյն Սահակայ զեկեղեցական գրոց գումարութիւնն՝ կանխաւ ի յունական բարբառոյն ի հայերէն դարձուցեալ, և բազում ևս զհայրապետաց սրբոց զճշմարիտ զիմաստութիւնն:» [დიდმა საჰაკმა დაიწყო თარგმნა და წერა თავისი წინანდელი ჩვეულებით.“ „ნეტარმა საჰაკმა თავდაპირველად ბერძნული ენიდან თარგმნა საეკლესიო წიგნები მთლიანად და წმინდა მამამთავრების სიბრძნე]* [Կորյուն, 1981: 124].

სრულიად განსხვავებულ ცნობას გვაწვდის მოსე ხორენელის „სომხეთის ისტორია“:

«և գտանէ զմեծն Սահակ թարգմանութեան պարապեալ յասորւոյն՝ յոչ լինելոյ յունին: Քանզի նախ ի Մերուժանայ այրեալ լինէին ընդհանուր աշխարհիս յոյն գիրք. դարձեալ ի բաժանել զաշխարհս Հայոց՝ չտային պարսիկ վերակացուքն յոյն ուսանել դպրութիւն ումեք յիւրեանց մասինն, այլ միայն ասորի:» [მესროპმა] შეიტყო, რომ ბერძნული [წიგნების] უქონლობის გამო საჰაკ დიდს ხელი მიუყვია ასურულიდან თარგმნისათვის. საქმე ისაა, რომ მეჰრუჟანმა დაწვა ბერძნული წიგნები მთელს ჩვენს ქვეყანაში; ამასთანავე, სომხეთის დანაწილებისას, სპარსთა წილ [სომხეთში] სპარსელი მოხელეები ბერძნული მწიგნობრობის შეთვისების ნებას არავის რთავდნენ, მხოლოდ ასურულის [შესწავლა შეიძლებოდა] [Մովսէս Խորենացի, 1991: 329].

მოსე ხორენელის ეს ცნობა მეორდება კორიუნის მოკლე რედაქციაში. მოკლე რედაქცია, წყაროების მსგავსად, პირველ ნათარგმნ თხზულებად სოლომონის იგავებს ასახელებს, თუმცა აქ გარკვევით არის ნათქვამი, რომ მაშტოცმა ძველი აღთქმის 22 წიგნი გადმოთარგმნა. მოსე ხორენელი მხოლოდ ძველი აღთქმის წიგნებით არ კმაყოფილდება და ახალი აღთქმის წიგნებსაც ამატებს:

«Եւ իսկոյն ի թարգմանութիւն ձեռն արկեալ, խորհրդաբար սկսանելով յԱռակաց, բովանդակ զքսան և երկու յայտնիսս և զնոր Կտակս յեղուլ ի հայ բան, նա և աշակերտք նորա Յոհան եկեղեցային և Յովսէփ պաղնացի. միանգամայն և զարուեստ գրչութեան ուսուցանել տալով իւրոց մանկագոյն աշակերտացն:» [მესროპი] მაშინვე შეუდგა თარგმნას, შეგნებულად დაიწყო [სოლომონის] იგავებიდან. მან გადმოიღო [სომხურად] ოცდაორი ცნობილი წიგნი, თავის მოწაფეებთან, ჰოჰან ეკეღეცელთან და ჰოვსეფ პაღინელთან ერთად სომხურად თარგმნა ახალი აღთქმაც. იმავედროულად, იგი წერის ხელოვნებას ასწავლიდა თავის ყმაწვილ მოწაფეებს] [Մովսէս Խորենացի, 1991: 327].

მოსე ხორენელის „ისტორიის“ ახალ სომხურ ენაზე მთარგმნელი სტ. მალხასიანი ამასთან დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ „შეუძლებელია მაშტოცს ორ მოწაფესთან ერთად სირიაში ეთარგმნა და დაესრულებინა ძველი და ახალი აღთქმა. ეს ეწინააღმდეგება თავად ხორენელს, რადგან იგი ერთგან (III ნაწილი, 54-ე თავი) ახსენებს, რომ წმ. წიგნი თარგმნა წმ. საჰაკმა სირიულიდან, რადგან ბერძნულად არ იყო, სხვაგან (III ნაწილი, 61-ე თავი) კი წერს, რომ წმ. საჰაკმა და მესროპმა ბერძნულიდან შეასრულეს სახელდახელო თარგმანები.“ სტ. მალხასიანის ვარაუდით, ახალი აღთქმის თარგმნის ადგილი ჩამატებულია [Մովսես Խորենացի, 1981: 385-386].

კიდევ ერთი ფაქტობრივი განსხვავება, რომელიც შეინიშნება მოსე ხორენელის „სომხეთის ისტორიასა“ და კორიუნის „მაშტოცის ცხოვრებას“ შორის. „ისტორიაში“ აღწერილია საჰაკ კათალიკოსის მიერ მესროპისა და თავისი შვილიშვილის ვარდანის ეპისტოლეებით გაგზავნა ბიზანტიაში თეოდოს კეისართან და ეპისკოპოს ატტიკოსთან. კორიუნის თხზულება ამ ფაქტს არ ასახელებს.

მოსე ხორენელის „ისტორიის“ ამ მონაკვეთში ორი ადგილი იქცევს ჩვენს ყურადღებას:

1. საჰაკ კათალიკოსი თეოდოს კეისრისადმი გაგზავნილ ეპისტოლეში ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ სომხეთის ბერძნულ ნაწილში[1] არ შეიწყნარეს ის ანბანი, რომელიც მესროპმა დიდი ძალისხმევით მოიპოვა ასურელთა ქვეყანაში.

«Այնչափ ատեցեալ զմեզ, մինչև զնշանագիրս անգամ ոչ ընկալան, զորս եբեր նոյն այր՝ զոր առաքեցի առ ձեր բարերարութիւնդ, բազում անգամ ճգնեալ դորա յԱսորւոց աշխարհին:» [მათ იმდენად ვეჯავრებით ჩვენ, რომ უარი თქვეს იმ ანბანის შეწყნარებაზეც, რომელიც თქვენს უკეთილშობილებასთან გამოგზავნილმა კაცმა მოიტანა. მან [ეს ასოები] დიდი ჯაფის წყალობით [მოიპოვა] ასურთა ქვეყანაში] [Մովսէս Խորենացի, 1991: 333].

2. კეისარი საჰაკისადმი გაგზავნილ საპასუხო ეპისტოლეში კი საუბრობს ზეციური მადლით მიღებული დამწერლობის შესახებ: *«բայց զի յետոյ պատմեաց մեզ Մեսրոպ, եթէ կատարումն արուեստիդ ի շնորհաց վերնոյն եղև՝ գրեցաք՝ զի ամենայն փութով ուսցին, և զքեզ պատուեալ ընկալցին՝ որպէս զարդարև վարդապետ իւրեանց, հանգոյն արքեպիսկոպոսին Կեսարու...» [მას შემდეგ რაც მოგვითხრო მესროპმა, რომ [წერის] ხელოვნება ზეგარდმო მადლით მოგენიჭათ, მივწერეთ, რათა შეისწავლონ იგი დიდი გულმოდგინებით და შენ პატივით შეგიწყნარონ, ვითარცა მათი ჭეშმარიტი მოძღვარი, კესარიის არქიეპისკოპოსის მსგავსად]* [Մովսէս Խորենացի, 1991: 335].

აღნიშნული მონაცემები ეწინააღმდეგება ერთმანეთს: ერთ შემთხვევაში გვაქვს სომხური ანბანის აღმოჩენა სირიელთა ქვეყანაში (აქ დანიელ ეპისკოპოსის ანბანი უნდა ვიგულისხმოთ), მეორე შემთხვევაში კი – ზეციური ხილვით ანბანის წარმოშობა. ჰრ. აჭარიანის აზრით, თეოდოს კეისარს, ეპისკოპოს ატტიკოსა და საჰაკ კათალიკოსს შორის მიმოწერა, სიმართლეს არ შეესაბამება [Աճառյան, 1956: 42-44].

მოსე ხორენელი თავის თხზულებას, კორიუნის მსგავსად, საჰაკისა და მესროპის გარდაცვალების ამბის თხრობით ამთავრებს.

რა არის მოსე ხორენელის ისტორიის წყაროები? არსებობს მოსაზრება, რომ მოსე ხორენელს თავისი თხზულების წერისას უნდა ესარგებლა კორიუნის „მაშტოცის ცხოვრებით“. ისტორიკოსი ზოგჯერ მის ციტირებას ახდენს, ზოგჯერ კი თავისი შეხედულებისამებრ ამატებს ცნობებს [Անանեան, 1962: 208]. თუმცა ლაზარე ფარპელისგან განსხვავებით, კორიუნს წყაროდ არ ასახელებს, აღნიშნავს, „როგორც გავიგეთ სარწმუნო კაცთაგან“. მხოლოდ ერთგან ახსენებს კორიუნს, როდესაც გვიამბობს კორიუნისა და ღევონდის ბიზანტიაში წასვლის შესახებ. მკვლევართა მოსაზრებით, მოსე ხორენელს ხელთ უნდა ჰქონდა ვრცელი და მოკლე რედაქციისაგან სრულიად განსხვავებული რედაქცია, ან შესაძლოა ისტორიკოსი ზეპირ გადმოცემებზე დამყარებულ ცნობებს გვაწვდიდეს. თხზულებაში „მესროპის“ ფორმის გამოყენება მის გვიანდელობაზე მიუთითებს [ჯავახიშვილი, 1935: 156].

შეიძლება ითქვას, რომ მოსე ხორენელისა და კორიუნის თხზულებების მაშტოცის შესახებ თხრობის ძირითადი იდეა ერთია. ორივე ავტორის მიზანია მესროპ-მაშტოცის წარმოჩენა სომხეთის, ქართლისა და ალბანეთის ქვეყნების განმანათლებლად და მათთვის ანბანების შემქმნელად. თუმცა, ამ იდეის განსახორციელებლად მოსე ხორენელისა და კორიუნის მიერ გადმოცემული ამბები იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რომ საქმე გვაქვს ორ სრულიად განსხვავებულ წყაროსთან.

მეცნიერები, რომლებიც მოსე ხორენელის თხზულებას სანდო წყაროდ მიიჩნევენ, თხზულების შეფასებისას, ითვალისწინებენ მის ხასიათს. მეცნიერთა ეს ნაწილი აღნიშნავს, რომ პირველწყაროსგან განსხვავებით, რომელიც მხოლოდ ჰაგიოგრაფიაა და ეძღვნება მესროპ-მაშტოცს და მის დიად საქმეს – ანბანის შექმნას, მოსე ხორენელის თხზულება სომხეთის ათასწლეულების ზოგადი ისტორიაა. მასში მაშტოცის ცხოვრება და მოღვაწეობა წარმოდგენილია იმ დროის მოვლენებთან კავშირში. მოსე ხორენელის ისტორიას აქვს თავისი განლაგების პრინციპები. ითვლება, რომ იგი ცხოვრობდა იმ დროს, როდესაც გავრცელებული იყო სომხური დამწერლობის შექმნის საყოველთაო მოძრაობა, იყო მოწაფე მესროპ-მაშტოცისა და მისგან ჰქონდა გაგებული სომხური ანბანის შექმნის შესახებ. მან ბევრი რამ იცოდა ასევე მაშტოცის უფროსი მოწაფეებიდან და ბოლოს, ისარგებლა

კორიუნით. ერთ შემთხვევაში გვაქვს ჰაგიოგრაფია, მეორე შემთხვევაში კი – ისტორია, სადაც, ბუნებრივია, გამორჩება ფაქტები, შემოკლდება, ხან დაემატება. მნიშვნელოვანია ასევე თხზულებების შემდგომი ბედი – გამოყენების რაოდენობა, გადაწერის სიხშირე. არ უნდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ კორიუნისა და მოსე ხორენელის თხზულებები დაიწერა V საუკუნეში, მას შემდეგ მრავალჯერ გადაიწერა, განსაკუთრებით ხორენელის ნაშრომი, რადგან იგი სახელმძღვანელო იყო, ხშირად გადაიწერებოდა ნაკლებად განათლებული გადამწერების მიერ და ამ შემთხვევაში მოსალოდნელია კიდეც ტექსტის დამახინჯებები [Մաթեվոսյան, 1990: 101]. მეცნიერები ამგვარად ცდილობენ, გაამართლონ კორიუნისა და მოსე ხორენელის თხზულებათა განსხვავებები.

გრ. ხალათიანის აზრით, მოსე ხორენელმა დაწერა ისტორია საკუთარი დამატებებითა და ცვლილებების შეტანით: სპარსეთის მეფის ვრამის ბრძანებით ვრამშაპუჰის შუამდინარეთში გამგზავრება, დანიელ ეპისკოპოსის დახმარებით ჰაბელის მიერ ანბანის მოწესრიგება – ეს ცნობები არ დასტურდება კორიუნის მოკლე რედაქციაში, რომელიც მოსე ხორენელის გავლენას განიცდის. მაშტოცის მოგზაურობა შუამდინარეთში, შეხვედრა დანიელ ეპისკოპოსთან, ედესაში წარმართი პლატონის ნახვა, ეპიფანეს ძებნა, ჰროფანოსთან შეხვედრა, რაც მთავარია, საოცარი ხილვა, ქვაზე გამოსახული ხმოვნები, ძველი და ახალი აღთქმის თარგმნა, ამ ცნობებს გრ. ხალათიანი მოსე ხორენელის გამოგონებად მიიჩნევს [Խալաթեան, 1904, 361-367].

მოსე ხორენელის თხზულებაში მაშტოცის შესახებ თხრობა ყურადღებას იქცევს იმ თვალსაზრისითაც, რომ სომხური ანბანის შექმნა ერთადერთი თემაა, რომელიც წარმოდგენილია არა ერთნაირად, ერთ-ორ ან სამ თავში თანმიმდევრობით, არამედ გაბნეულია 11 თავში – ჩართულია სხვადასხვა თემაში. ამასთან დაკავშირებით არ. საჰაკიანი აღნიშნავს, რომ მსგავსი თხრობითი სტილი უჩვეულოა ხორენელისათვის და მისი ისტორიის სტრუქტურისათვის. მისი აზრით, მოსე ხორენელის ისტორიაში რაიმე ლოგიკური ან ინფორმაციული ხასიათის დაპირისპირების აღმოჩენა უნდა აიხსნას ტექსტის ცვლილებით. ამდენად, თუკი გვაქვს ხშირი აცდენები, ან არის ინფორმაციული და სტილისტური ტავტოლოგია, როგორც ეს უხვად არის მაშტოცის შესახებ თხრობით ნაწილში, უნდა ვიმსჯელოთ ტექსტის გადაკეთებასა და დამახინჯებაზე [Սահակյան, 2012: 52-53].

არ. საჰაკიანის მოსაზრებით, თუკი მოსე ხორენელის ისტორიიდან ამოვიღებთ მესროპის შესახებ თხრობას, მაშინ მესროპისა და ანბანის აღმოჩენის ისტორიიდან დარჩება სწორედ მოკლე და ნამდვილი ინფორმაცია. მიუხედავად ხორენელის თხზულების ამგვარი შეფასებისა თუ კრიტიკასა, მეცნიერი ქართული და ალბანური ანბანების გამოგონების ისტორიის თხრობას მოსე ხორენელის კალამს მიაკუთვნებს და აღნიშნავს, რომ ამ ნაწილში შეინიშნება სტილისტური შეუთავსებლობა და ინფორმაციული ტავტოლოგია რედაქტორის მიერ მაშტოცის შესახებ ჩამატებულ სხვა ნაწილებთან [Սահակյան, 2012: 59], რაც, ჩვენი აზრით, სიმართლეს არ შეესაბამება. ამ შემთხვევაშიც ვერ ახერხებს არ. საჰაკიანი გამოვიდეს სომეხ მეცნიერთა იმ ტენდეციური მისწრაფებიდან, რომლის მიზანია მესროპ-მაშტოცის წარმოჩენა ქართული და ალბანური ანბანების შემქმნელად.

მეცნიერთა ნაწილი მოსე ხორენელის განსხვავებულ ცნობებს კორიუნის მცდარად გაგებით ხსნიან. ეს მოსაზრება უპირისპირდება მოსე ხორენელის იმ ბიოგრაფიულ ცნობას, რომელშიც იგი თავს მაშტოცისა და საჰაკის მოწაფეს უწოდებს: სასულიერო მწერლობის ძეგლთა სრულყოფილი სომხური თარგმანების შესასრულებლად აუცილებელი იყო სომეხი სწავლულები დაუფლებოდნენ ბერძნულ ენას და გასცნობოდნენ ბერძნულ კულტურას. ამ მიზნით საჰაკსა და მაშტოცს 20-25 წლის ასაკში რამდენიმე სხვა ახალგაზრდასთან ერთად მოსე ხორენელი სწავლის გასაგრძელებლად გაუგზავნიათ ეგვიპტეში, ქალაქ ალექსანდრიაში. ალექსანდრიაში მოსე ხორენელს საფუძვლიანად შეუსწავლია ბერძნული ენა და ლიტერატურა, რიტორიკა, გრამატიკა და სხვა „ხელოვნებანი“, გაუღრმავებია სომხეთში მიღებული ცოდნა [მოვსეს ხორენაცი, 1984: 5]. ჰრ. აჭარიანი, მოსე ხორენელის ალექსანდრიაში გამგზავრებას წარმოსახვითს უწოდებს [Աճառյան, 1961: 35].

უნდა ითქვას, რომ არა მხოლოდ მაშტოცის შესახებ თხრობითი ნაწილის, არამედ, ზოგადად, მოსე ხორენელის თხზულების კვლევამ აჩვენა, რომ ისტორიკოსი ხშირად თავისი შეხედულებისამებრ ამატებს ან ცვლის ისტორიას. მის ხელთ არსებული მონაცემებიდან იგი მუდამ იმ ვერსიას მისდევს, რომელიც ხოტბას ასხამს სომხებს და ისტორიულ მოვლენებში ამაღლებულად წარმოაჩენს მათ [Սարգսյան, 1956: 42]. მოსე ხორენელს კორიუნის მცდარად გაგება არ უნდა დასჭირვებოდა, თავადაც ხომ იცოდა სიმართლე. განა მის დროს არ განხორციელდა ანბანის შექმნის უდიდესი საქმე? მაშ, რა არის ასეთი განსხვავების მიზეზი?

მოსე ხორენელი არ არის კომპილატორი, რომელიც თავის მიერ შეკრებილ მასალას თანმიმდევრობით გადმოსცემს, არამედ იგი მის ხელთ არსებულ მონაცემებს არედაქტირებს და ამუშავებს თავისი დროის მოვლენების შესაბამისად (მეცნიერთა ერთი ნაწილი, როგორც აღვნიშნეთ, ხორენელს IX საუკუნის მოღვაწედ მიიჩნევს [Thomson, 1980: 1-8]). ეს ხშირად ართულებს ხორენელის „ისტორიის" კვლევა-ძიების საქმეს, ვინაიდან, ძნელია იმის დადგენა, თუ სად მთავრდება მასალის თხრობა და სად იწყება ავტორის ჩარევა. ერთი რამ ცხადია, თუკი სომხური ანბანის შექმნის ასეთ მნიშვნელოვან მოვლენას მცდარად გვაწვდის მოსე ხორენელი და მისი მიბაძვით შემდგომი ხანის სხვა ისტორიკოსები, ძნელია ქართლსა და ალბანეთში მაშტოცის მოღვაწეობის ამსახველი ცნობები უკრიტიკოდ გავიზიაროთ, როგორც სანდო წყარო.

---

[1] ცნობილია, რომ 387 წელს სომხეთი ორ ნაწილად გაიყო: აღმოსავლეთ სომხეთი სპარსეთის, დასავლეთ სომხეთი კი – ბიზანტიის დაქვემდებარების ქვეშ მოექცა.

ლიტერატურა:

მოვსეს ხორენაცი. სომხეთის ისტორია / ძველი სომხურიდან თარგმნა, შესავალი და შენიშვნები დაურთო ალ. აბდალაძემ.- თბილისი, 1984

ჯავახიშვილი ივ. ძველი სომხური საისტორიო მწერლობა.- თბილისი, 1935

Thomson W. R. Moses Chorenatsi. History of the Armenians. Translation and Commentary on the Literary Sources by Robert W. Thomson.- London, 1980

Անանյան Պ. Վարք Ս. Մեսրոպ Մաշտոցի: Բազմավէպ, Վենետիկ, 1962

Վարք Ս. Մեսրոպ Մաշտոցի: Բազմավէպ, Վենետիկ, 1964

Ակինյան Ն. Պատմական աղբիւրները 380-450 շրջանի համար: Հանդէս Ամսօրեայ, 1935

Ս. Մեսրոպ Վարդապետ: Վիեննա, 1949

Աճառյան Հ. Մեսրոպ Մաշտոց, գլուխ չորրորդ, Մեսրոպյան գրերի գյուտը: Էջմիածին, IV, 1955

Մեսրոպ Մաշտոց, գլուխ յոթերորդ, Չորրորդ քարոզչական գործունեությունը (Լուսավորություն Հունահայոց): Էջմիածին, XI-XII, 1956

Մեսրոպ Մաշտոց, գլուխ տասներորդ, Սուրբ գրքի թարգմանությունը: Էջմիածին, XI, 1961

Հայոց գրերը: Երևան, 1984

Բյուզանդացի Ն. Կորիւն վարդապետ և Նորին թարգմանութիւնք: Տփխիս, 1900

Խալաթեան Գ. Ս. Սահակի և Ս. Մաշտոցի գործունէութիւնը յօգուտ հայ լուսաւորութեան: Հանդէս Ամսօրեայ, Բարոյական, ուսումնական, ասրուեստգիտական, թիվ 12, դեկտեմբեր, 1904

Կորյուն. Վարք Մաշտոցի: Բնագիրը, ձեռագրական ընթերցվածներով, թարգմանությամբ, ներածական ուսումնասիրությամբ, առաջաբանով և ծանոթություններով Մանուկ Աբեղյանի: Երևան, 1981

Վարք Մեսրոպ Մաշտոցի, Աշխատությամբ՝ ձեռագրագետ Արտաշես Մաթևոսյանի: Երևան, 1994

Կռանեան Ա. Հետապնդելով Դանիէլեան նշանագրերը... Հայկազեան հայագիտական հանդէս, Հատոր ԺԲ, Պէյրութ,1992

Հարությունյան Ի. Հայոց գիրը, Թիֆլիս,1892

Մաթեվոսյան Ա. Մովսես Խորենացին մեսրոպյան գրերի մասին: Պատմա-բանասիրական հանդէս, 3 (130), Երևան,1990

Մալխասյան Ստ. Մովսես Խորենացի, Մատենագրական տեղեկություններ: Երևան, 1961

Մանանդյան Հ. Մեսրոպ Մաշտոցը և հայ ժողովրդի պայքարը մշակութային ինքնուրույնության համար.- Մեսրոպ Մաշտոց (ժողովածու)։ Երևան, 1962

Մարկվարտ Հ. Հայոց այբուբենի ծագումը և Մ. Մաշտոցի կենսագրությունը. - Մեսրոպ Մաշտոց (ժողովածու)։ Երևան, 1962

Միւլլէր Փր. Հայ նշանագրաց մասին յօդուած մը գրած է Zeitschirft für die Kunde Morgenladnes եռամսեայ թերթին մէջ, (Բ. Տարի 1888, Տետր 3, էջ 245-248.) զոր հոս ամբողջապէս կը թարգմանենք։ ԽՄԲ. Հանդէս Ամսօրեայ, Բարոյական, ուսումնական, ասրուեստգիտական, թիւ 5, մայիս, էջ 87, 1889

Մովսէս Խորենացի Հայոց պատմություն, աշխարհաբար թարգմ. և մեկնություններ Ստ. Մալխասյանի։ Երևան, 1981

Պատմութիւն Հայոց։ Քննական բնագիրը և ներածութիւնը Մ. Աբեղեանի և Ս. Յարութիւնեանի, Լրացումները Ա. Բ. Սարգսեանի։ Երևան, 1991

Սահակյան Ար. Մովսես Խորենացու «Հայոց Պատմության» III գրքի կառուցվածքը և մաշտոցապատումի խնդիրը։ Բանբեր Մատենադարանի, #19։ Երևան, 2012

Սարգսյան Գ. Աղբյուրների օգտագործման եղանակը Մովսես Խորենացու մոտ։ Բանբեր Մատենադարանի, # 3։ Երեվան, 1956

Օրմանյան Մ. Ազգապատում։ հ. Ա, Բեյրութ, 1959

Ֆնտգլյան Գ. Կորիւն, Վարք Մաշտոցի։ Երուսաղեմ, 1930

ხვთისო მამისიმედიშვილი

ჩეჩნური საგმირო „ილი“ და აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ბალადები (მსგავსება, განსხვავება)

„ილი“, ჩეჩნური ფოლკლორის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ჟანრი, ქართული ბალადების მსგავსად, ასახავს XVII, XVIII და XIX საუკუნეების სინამდვილეს, ჭაბუკთა ცალკეულ გმირობებს, მათ თარეშს, აგრეთვე, ბრძოლებს თემისა და სოფლის დასაცავად, სისხლის ასაღებად ან გატაცებული სატრფოს გამოსახსნელად.

ჩეჩნური „ილლის“ ჟანრის სიმღერა წარმოადგენს ერთ კონკრეტულ საგმირო ამბავზე აგებულ პოემას. „ილი“, ბალადის მსგავსად, არის ლიროეპიკური ჟანრის ნაწარმოები, რომელშიც დრამატულ სიუჟეტს თან სდევს მთქმელის მძაფრი განცდები. ჩეჩნური „ილი“ ხშირად 60-70-ზე მეტი სტროფისაგან შედგება და მოცულობით საგრძნობლად აღემატება ქართული საგმირო პოეზიის ნიმუშებს.

ხალხური ტექსტი, როგორც წესი, რეალურად არსებობს მხოლოდ მისი წარმოთქმისა და შესრულების მომენტში. ქართველი მთიელები: თუშები, ფშავლები და ხევსურები, ისევე როგორც ჩეჩნები, – საგმირო ლექსს მელოდიის თანხლებით მუსიკალურ აკონპანემენტზე ასრულებდნენ. სწორედ ამიტომ ხევსურები საგმირო ბალადებს, მისი სინკრეტული ბუნებიდან გამომდინარე და შესრულების წესის მიხედვით, „სიმღერეს“ უწოდებენ. ამავე სახელით იწოდება ჩეჩნურ ენაზე საგმირო-ისტორიული შინაარსის პოემა, რომელსაც ჰქვია „ილი“ (илли) ანუ სიმღერა.

ქართულ ბალადებსა და ჩეჩნურ „ილის“ აქვთ მსგავსი იდეოლოგია, მსგავსი ზნეობრივი და მორალური ფასეულობები. ფოლკლორული შემოქმედების ეს ორი მსგავსი ჟანრი ზუსტად და შთამბეჭდავად წარმოგვიდგენს ჩეჩნეთისა და საქართველოს მთიანეთის მეომრული საზოგადოებების მენტალიტეტს, გმირობის იდეალს, დღენიადაგ ბრძოლებში ჩართული ხალხის ფსიქოლოგიას. ქართული ბალადის იდეალურ გმირს ჰქვია „კაი ყმა“, რომელსაც „ილლის“ ჟანრის ტექსტებში მოეძებნება თავისი ორეული, ხოლო ჩეჩნურ ენაში - ზუსტი შესატყვისი: „დიქ კანთ“ (дика кӀант), ან „იაჰ იოლ კანთ“ (яхь йолу кӀант).

„ილის“ ჟანრის ტექსტებისგან ქართულ ბალადებს განასხვავებს მთავარი გმირის დიდებული და ამაღელვებული სიკვდილი, ის ღირსეულად და სახელოვნად იღუპება. ზ. კიკნაძის აზრით, „ბალადის გმირი შინიდან გადის სწორედ იმ განზრახვით, რომ უკან აღარ დაბრუნდეს“ (კიკნაძე, 2001: 254), რადგან, ქართული საგმირო ტექსტების მიხედვით, მამაკაცის ნორმალური სიკვდილი არის დაღუპვა ველზე, ხოლო სახლში, ლოგინში გარდაცვალება არის უიღბლო, უსახელო და „უანდრეზო“ სიკვდილი.

ქართული ბალადების საპირისპიროდ, ჩეჩნური „ილლი“ გმირის გამარჯვებით მთავრდება. გამონაკლისი შეიძლება იყოს ერთი-ორი სიმღერა, მათ შორის სიმღერა „ილი წანტაროელი დაადის სოფლის დაღუპვის შესახებ“ (Илли, чеченская..., 2011: 140-153). გმირის გამარჯვება იმდენად აუცილებელი კანონია „ილლის“ ჟანრის ტექსტებისთვის, რომ ხოჩბარი, რომელიც დაღესტნური ბალადის ყველა ვერსიაში იღუპება, ჩეჩნური საგმირო სიმღერის მიხედვით, თავს დააღწევს განსაცდელს, აგიზგიზებულ კოცონს, ბრძოლით გაიკაფავს გზას და ცოცხალი გადარჩება. ჩეჩნურ ტექსტში ხოჩბარის ორეულს ჰქვია ბაჰადურ ხუშპარი (Илли, чеченская...,, 2011: 118-123).

ქართულ ბალადაში მოქმედება კიდევ უფრო რეალისტურ გარემოში ხდება. ამბის ნამდვილობას მიკროტოპონიმებისა და სამოქმედო სივრცის დეტალური ასახვაც აძლიერებს. მართალია, გეოგრაფიული ადგილები გვხვდება ჩეჩნურ საგმირო სიმღერებშიც, მაგრამ „ილლი“, არც თუ იშვიათად, შეიცავს ნახევრად გაზღაპრებულ სიუჟეტებს და ცდილობს თავის სტრუქტურას დაუმორჩილოს ნებისმიერი საგმირო ამბავი, რომლის გადმოცემასაც იგი მიზნად ისახავს.

ჩეჩნური სიმღერა ზოგჯერ პერსონაჟის საკუთარ სახელსაც კი არ გვიმხელს, რადგან „ილის“ მთავარი მოქმედი პირი ძირითადად არის ობოლი ჭაბუკი, რომელსაც მამა ჰყავს დაღუპული. ჩეჩნური სიმღერის უსახელო გმირი ხსენდება ზოგადი სახელწოდებით - ქვრივის ვაჟიშვილი (жерочун кlант).

ვ. პროპის აზრით, ისტორიული სიმღერა ისე არ იქმნება, როგორც ხალხური სიტყვიერი შემოქმედების სხვა ჟანრის ტექსტები. ისტორიულ სიმღერას ქმნის სიმღერაში ასახული ამბის მონაწილე, მოწმე ან მცოდნე პირი (Пропп, 1976: 112). როგორც „ილლის“ ჟანრის ჩეჩნურ ტექსტებს, ასევე ქართველ მთიელთა ბალადებს რეალური საბრძოლო შემთხვევა უდევთ

საფუძვლად, ანუ ისინი რეალურად მომხდარ ფაქტებს ასახავენ. ორივეს მთავარ გმირად მუდამ ჰყავს რეალური პირი, რომელსაც, უმეტეს შემთხვევაში, იცნობდა ის საზოგადოება, სადაც სიმღერა შეიქმნა.

ბალადის ჟანრის მკვლევარი ტ. მახაური ქართული ხალხური საგმირო ბალადის რამდენიმე მოდელზე მიუთითებს, ესენია: 1. ორთაბრძოლისა და ურთიერთდახოცვის მოტივზე აგებული ბალადები. 2. გმირის უთანასწორო ბრძოლა მოწინააღმდეგესთან. 3. ტყვეობის თემა: ტყვის დახსნა გმირის მიერ ან გმირის სიკვდილი ტყვეობაში 4. გმირის აღზევება და დაცემა (მახაური, 2003: 24-42).

ჩეჩნური „ილლი“ მეტნაკლებად იცნობს ამ ოთხივე მოდელს, მაგრამ მათში უფრო მრავალფეროვნად არის წარმოდგენილი გამტაცებელი მოძალადეებისგან საცოლის გათავისუფლების მოტივი. *ქართული ბალადებისგან განსხვავებით, ჩეჩნური ილლის გმირი ქორწინდება გათავისუფლებულ სატრფოზე. ამგვარი დასასრული „ილლის“ ჯადოსნური ზღაპარის ფინალთან კიდევ ერთხელ აახლოვებს.*

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ბალადებში პერსონაჟთა სამოქმედო დროის ქვედა ზღვარი თითქმის არ სცილდება XVII საუკუნის დასაწყისს. სიმღერები მოგვითხრობენ ჭაბუკთა გმირობებისა და ორთაბრძოლების შესახებ, მოყოლებული XVII საუკუნის დასაწყისიდან, როდესაც ზურაბ არაგვის ერისთავი თავისი ბატონობის დასამყარებლად გააფთრებული ებრძოდა ფშავლებსა და ხევსურებს და დამთავრებული გასული საუკუნის შუა წლებით, როდესაც ხევსურები საბჭოთა მთავრობის გადაწყვეტილებით მასობრივად საქართველოს ბარში ჩამოასახლეს. ქართველ მთიელთა ფოლკლორული შემოქმედების ერთ-ერთ უკანასკნელ ეტაპს მიეკუთვნება თანაგრძნობის გამომხატველი საგმირო სიმღერები იმ ჩეჩენ მეომრებზე, რომლებიც დეპორტაციის წლებშიც აგრძელებდნენ კავკასიის მთებში თავისუფლებისათვის ბრძოლას (მამისიმედიშვილი, 1997: 56-57). ამის შემდეგ, შეიძლება ითქვას, რომ ჰეროიკული ჟანრის ახალი ზეპირი სიმღერები ქართულ ფოლკლორში აღარ შექმნილა.

ბალადას აქვს თავისი სპეციფიკური ნიშნები. გ. კალანდაძის განმარტებით, „ბალადა ლირიკულ-ეპიკური ჟანრის პოეტური ნაწარმოებია. იგი ლირიკულია იმდენად, რამდენადაც

მასში გამოხატულია მთქმელის პირადი განცდები, მისი სულიერი სამყარო, ხოლო თავისი თხრობითი შინაარსით იგი ეპიკურ ქმნილებებს უახლოვდება (კალანდაძე, 1957: 7).

ბალადებში, მძაფრი და შეკუმშული სიუჟეტის გამო, პერსონაჟთა რიცხვი შეზღუდულია. ქს. სიხარულიძის აზრით, „შედარებით ძველი ციკლის საგმირო ნაწარმოებებში ჰეროიკული ამბები ერთ გმირს უკავშირდება, ამიტომ ნაწარმოების ცენტრშიც ერთი გმირი დგას" (სიხარულიძე, 1949: 240).

თუშ-ფშავ-ხევსურულ საგმირო ბალადებში ძირითადი მოქმედებები ხდება აღმოსავლეთ საქართველოსა და დღევანდელი ჩეჩნეთ-ინგუშეთის მთიანეთში. შესაბამისად, ხალხურ სიმღერებში აისახა მეზობელი ინგუშეთისა და ჩეჩნეთის მთიანეთის ტოპონიმები: მაისტი, მითხო, ჭანთე, ფხაჭეხა, ჯარეგა, ტიტული, არლოს წყალი, ტერელო, თერეთეგო, სახანოს ჭალა, ღილღო, ხამხა, ნეთხიჩო, ტყობაერდი, ნექაფსო, ტიმღა...

ბალადის ჟანრის სიმღერებში ხშირად ვხვდებით ჩეჩენ და ინგუშ პერსონაჟებს კონკრეტული საკუთარი სახელებით: ისთაბარი, ყიბილა, სირაღა, ქორთუა, ასთემურა, ანდარუყო, ელიმარზა და სხვ.

ბალადები გვაწვდიან ცნობებს ჩეჩნების ზოგიერთი წეს-ჩვეულებისა და რელიგიური რწმენის შესახებ. ხევსურეთის მოსაზღვრე სოფლებში მცხოვრები ჩეჩნები და ინგუშები, ისლამის გავრცელების მიუხედავად, მე-20 საუკუნის დასაწყისში ჯერ კიდევ თაყვანს სცემდნენ ჯვარსა და მფარველ წმინდანს. ერთ-ერთ ხევსურულ ბალადაში ნათქვამია:

„წამოვლენ ბარით ქისტები, აჴსენეს თავის ჯვარია" (შანიძე, 1931: 84). ან

„ღილღოთ წამავლენ ღილღვლები, აჴსენეს თავის ჯვარია" (შანიძე, 1931: 85).

როგორც ცნობილია, აღმოსავლეთ საქართველოს მთის დიალექტებში ჯვარი ეწოდებოდა მფარველ წმინდანსა და სამლოცველოს, რომელსაც ერთგულად ემსახურებოდნენ ადგილობრივი მცხოვრებლები.

აღსანიშნავია, რომ ჩეჩენი პერსონაჟები ქართულ საგმირო ბალადებში ხსენდებიან ეთნონიმით „ქისტი". ამავე სახელწოდებით მოიხსენიებს ჩეჩნებსა და ინგუშებს თავის

ეპიკურ პოემებში ვაჟა-ფშაველა, რომელმაც ქისტი გმირების დაუვიწყარი მხატვრული სახეები შექმნა.

როგორც ჩეჩნური, ისე ქართული ხალხური საგმირო ლექსების პოეტური სტილის აუცილებელ ელემენტს წარმოადგენს ლირიკული გადახვევა, რიტორიკული შეძახილი, მიმართვა, დიალოგი. ჩეჩნური საგმირო სიმღერისგან განსხვავებით, ნათქვამის გამეორება, ვრცელი მიმართვები და საბრძოლო მოწოდებები არ ახასიათებთ ქართულ ბალადებს, რომლებიც დრამატულ ამბებს უფრო მოკლედ, სხარტად და ლაკონიურად გადმოგვცემენ. რადგან „ილის“ ჟანრის ტექსტები აერთიანებს როგორც საზღაპრო, ისე ბალადებისთვის დამახასიათებელ მოტივებს, შესაბამისად, უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ორი ჟანრი წინ უსწრებდა „ილის“ ჩამოყალიბებას. როგორც ვარაუდობენ, „განვითარების ადრეულ ეტაპზე, როდესაც ბალადა გუნდურ-საცეკვაო სიმღერას წარმოადგენდა, მისი ტექსტი ხასიათდებოდა სიმოკლით, ხოლო როდესაც სიმღერა თანდათან ჩამოშორდა ცეკვას და ბალადა თხრობითი ხასიათის ლექსად იქცა, მისი მოცულობაც უფრო გავრცელდა, გაიზარდა. ამიტომ შედარებით გვიანდელი ბალადები ლირიკულ-ეპიკური ხასიათის საკმაოდ გრძელ ლექსებს წარმოადგენს“ (კალანდაძე, 1957: 19).

ფუნდამენტურად განსხვავდება ერთმანეთისგან ქართული ბალადებისა და ჩეჩნური საგმირო სიმღერების ფინალური ნაწილი. *ქართული ბალადის გმირი, ძირითადად, იღუპება გზაზე, რაინდულ ორთაბრძოლაში („ფხოველი და შავანელი“, „შემომეყარა ყივჩაღი“, „ღამბერდი და შახანა“, „ჩანთელი და აფთარაული“ და სხვ.) და ამდენად, ქართული „სიმღერე“ გმირის ცხოვრების მხოლოდ უკანასკნელ წუთებს გადმოგვცემს. ჩეჩნური „ილლი“ კი მთავარი გმირის მტერზე გამარჯვებასა და შინ მშვიდობით დაბრუნებას აღწერს. განსხვავების მიუხედავად, ჩეჩნური „ილლის“ ჟანრის ტექსტებში ასახული თემატიკა და ძირითადი მოტივები არ არის უცხო ქართული ბალადებისთვის და პირიქით, ქართული საგმირო ბალადების ცალკეული ელემენტები გვხვდება ჩეჩნურ სასიმღერო ჟანრის ტექსტებში. ორივეგან მოქმედება ზოგჯერ დროისა და სივრცის ერთსა და იმავე განზომილებაში ხდება. საგმირო ფოლკლორში ამგვარი სტრუქტურული და მსოფლმხედველობრივი კავშირები ქართველი მთიელებისა და ჩეჩენი ხალხის ხანგრძლივი და მჭიდრო ურთიერთობის შედეგად ჩამოყალიბდა.*

ქართველი პერსონაჟები ჩეჩნურ საგმირო სიმღერებში

ქართული ბალადების მსგავსად, ჩეჩნურ საგმირო სიმღერებშიც გვხვდება მეზობლებთან ურთიერთობის თემა. ქართველი პერსონაჟები, საქართველოსთან დაკავშირებული ცალკეული მოტივები და წარმოდგენები აისახა შემდეგ ჩეჩნურ სიმღერებში: „ილი მთიელ მწყემსზე“, „ილი მადის ვაჟ ჟამირზას შესახებ, ჩეჩანიდან“, „ილი ქართველ თავად ანზორისა და ოსი ქალიშვილის შესახებ“, „ილი წანტაროელი დაადის სოფლის დაღუპვის შესახებ“, „ილი ანზორის ასულ ზაზეს შესახებ“ და სხვ. (Илли, чеченская..., 2011).

„ილის“ ჟანრის სიმღერებში საქართველო და ქართველი ხალხი ჰიპერბოლიზებულია. საქართველო ჩეჩნურ სიმღერებში წარმოდგენილია ძლევამოსილ, აყვავებულ, მდიდარ ქვეყნად, ხოლო ქართველები - დევგმირებად, ხშირად სამართლიან და კეთილ ვაჟკაცებად, ზოგჯერ კი - ამპარტავან, სასტიკ და უძლეველ დამპყრობლებად.

ჩეჩნურ სიმღერაში „მთიელი მწყემსის შესახებ“ უცნაური სიზმრის ასახსნელად დაღესტანში, ქადარ-მოლასთან მისული ჭაბუკი ხედავს ქართულ ხალიჩაზე მორთხმულ მოლებს, რომლებიც წიგნებიდან სიბრძნეს შეიმეცნებდნენ. ტექსტი ხალიჩის წარმომავლობა-სადაურობაზე საგანგებოდ ამახვილებს მსმენელის ყურადღებას. სიტყვა „ქართული“, ამ შემთხვევაში, ერთი მხრივ, მიუთითებს ნივთისა თუ საგნის მაღალ ხარისხზე, რადგან მოლები უეჭველად საუკეთესო ხალიჩაზე უნდა მსხდარიყვნენ. ასეთი კი, ტექსტში გამოხატული იდეოლოგიის მიხედვით, მხოლოდ ქართული ხალიჩა შეიძლება ყოფილიყო. მეორე მხრივ, სიმღერის ამ კონკრეტულ ეპიზოდში ქართული წარმომავლობის საგნის ხსენება რეალურ სიტუაციას ასახავს. როგორც ცნობილია, ლეკიანობის დროს დაღესტნელ ფეოდალებს საქართველოდან გაჰქონდათ ძვირფასეულობა, რომელსაც სხვადასხვა დანიშნულებისთვის იყენებდნენ. იმდენად განთქმული იყო თავისი მაღალი ხარისხით ქართული ხალიჩები ჩრდილოეთ კავკასიაში, რომ მან ჩეჩნურ საგმირო სიმღერაშიც საპატიო ადგილი დაიკავა.

ამავე სიმღერის მიხედვით, საქართველო უმდიდრეს მხარედ აღიქმება, სადაც, ისევე როგორც ზღაპრულ ქვეყანში, ყველაზე ძნელად მოსაპოვებელი საგნის შოვნა შეიძლება. უცნაური სიზმრის შინაარსის გასაგებად ჩეჩენმა ჭაბუკმა უნდა შეასრულოს ბრძენი მოხუცის ინსი ირასხას დავალება: მას სამკითხაოდ უნდა მიუტანოს განსაკუთრებული ცხვრის

მარჯვენა ბეჭი. მწყემსმა ჭაბუკმა თვით „დიდ საქართველოშიც“ კი ვერ მიაგნო შვიდი წლის თეთრ ცხვარს, რომელსაც არცერთი შავი ბეწვი არ ექნებოდა, ბოლოს თუშეთში იპოვა (Илли, чеченская..., 2011: 47).

„სიმღერა მადის ვაჟ ჟამირზას შესახებ, ჩეჩანიდან“ მოგვითხრობს ქართველი გენერლის ორთამის წარუმატებელ ლაშქრობას ჩეჩან-აულზე. ორთამმა რუსული ჯარით ალყა შემოარტყა სოფელს და მოითხოვა მისთვის გადაეცათ მშვენიერი ალბიკა, თუმცა თარეშიდან მოულოდნელად დაბრუნებული ჟამირზა, თავს მოჰკვეთს ქართველ გენერალს (Илли, чеченская..., 2011: 59-71). სიმღერაში ქართველი გენერლის დამარცხება უდიდესი გმირობის აქტად არის მიჩნეული.

ამავე მოტივზეა აგებული „სიმღერა ქართველ თავად ანზორსა და ოს გოგონაზე“. სიმღერის მიხედვით, ქართველ თავადს შეუყვარდა ოსი გოგონა, რომელიც იყო ხუთი ძმის უმცროსი და. თავადი ანზორი პირობას იძლევა, რომ არ ააოხრებს ვლადიკავკაზს, არ დაანგრევს მეჩეთს, არ შეეხება ქალაქის მოსახლეობას: არც ქალებსა და არც ბავშვებს, თუ მას გადასცემენ ოს გოგონას. თავადმა ანზორმა უზარმაზარი ჯარი დაძრა ქალაქის ასაოხრებლად. ბრძოლის მესამე დღეს გოგონას ძმები ზედიზედ დაეცნენ ბრძოლის ველზე. დაჭრილმა უფროსმა ძმამ სთხოვა დას, ცხენით გაექუსლა ჩეჩნეთში და დახმარება ეთხოვა. მართლაც, ჩეჩენი ზაითან შიხმირზა სოფელ გეხიდან დაეხმარა ოს გოგონას, დაამარცხა ურიცხვი ჯარი და ქართველი თავადი ანზორი ბრძოლის ველიდან გააქცია. ცოცხლად გადარჩენილმა მადლიერმა ძმებმა კი თავიანთი და ზაითან შიხმირზას მიათხოვეს (Илли, чеченская..., 2011: 95-101).

ორივე ჩეჩნურ სიმღერაში ანტიგმირის როლში უდიდესი ძალაუფლებით აღჭურვილი, მითოლოგიზებული ქართველი პერსონაჟები გამოდიან. გენერალი ორთამიცა და თავადი ანზორიც მზეთუნახავის მოსატაცებლად თითქოს ზღაპრულ-დემონური სამყაროდან შემოდიან რეალურ სივრცეში. ისინი გამოირჩევიან ამპარტავნობითა და სისასტიკით. ორივე ბალადა აგებულია ტრადიციულ ეპიკურ სიუჟეტზე „ბრძოლა საცოლისათვის“. თუმცა სხვა სიმღერაში „წანტაროელი დაადის სოფლის დაღუპვის შესახებ“ პირდაპირ დომინირებს სამხედრო-პოლიტიკური დაპირისპირების თემა. წანტაროელმა დაადიმ ახალი აული ააშენა – დადა-იურთი, საიდანაც წასული რაზმები შიშის ზარს სცემდნენ მეზობლად თუ შორს მცხოვრებ თავადებს. აული ივსებოდა მოტაცებული ცხვრის ფარებითა და

ძვირფასეულობით, რომლებსაც დაადი წანტაროელი თანასოფლელებს თანაბრად უნაწილებდა. დაადი წანტაროელის თავდასხმებით შეწუხებულმა ახლოს თუ შორს მცხოვრებმა თავადებმა დახმარება ფადიშაჰს სთხოვეს. ფადიშაჰმა იმავე დღეს შიკრიკი აფრინა საქართველოში და ქართველ სარდალს დაადი წანტაროელის სოფლის განადგურება დაავალა. ფადიშაჰის ქართველი სარდალი, „ილის“ მიხედვით, თავისი სასახლის ბაღში ზურნას უსმენდა, ქართულ ღვინოს სვამდა და კვამლიან მწვადს შეექცეოდა. მან ჩეჩნეთში ურიცხვი ჯარი გაგზავნა, რომელსაც სათავეში ამაყი ქართველი გოლიათი ანზორი ჩაუყენა. „ილის“ აქვს უაღრესად მძაფრი სიუჟეტი. იგი ხალხური სიმღერებისთვის დამახასიათებელი ტრადიციული ელემენტებით გადმოგვცემს დადა-იურთის მცხოვრებთა მზადებას დიდი ომისათვის, მათ თავგანწირვასა და დაღუპვას. „ილიში“ განსაკუთრებით იკვეთება გოლიათ ანზორის სისასტიკე, რომელმაც არ დაინდო სოფლის მცხოვრებლები, არც ქალები, არც ბავშვები და არც მოხუცები (Илли, чеченская..., 2011: 140-153). თუმცა ისტორიიდან ცნობილია, რომ დადა-იურთი ქართველ სარდალს არასოდეს აუღია. იგი 1819 წელს გაანადგურა რუსმა გენერალმა ა. ერმოლოვმა. ა. ერმოლოვის მეთაურობით დადა-იურთის ლაშქრობაში, შესაძლოა, ქართველი სარდლები მართლაც მონაწილეობდნენ, რომლებიც იმ დროს რუსებთან ალიანსში იმყოფებოდნენ, რაც, თავისთავად, ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხებში ქართველთა სახით მტრის ხატის შექმნას უწყობდა ხელს. ვფიქრობ, ჩეჩნურ სიმღერებში მითოლოგიური წარმოდგენები საქართველოზე და ქართველ ხალხზე იმ დროიდან უნდა იღებდეს სათავეს, როცა ქართველი მეფე-მთავრები ქრისტიანობის გასავრცელებლად თუ პოლიტიკური გავლენის დასამყარებლად ჩრდილოეთ კავკასიაში გრანდიოზულ სამხედრო ექსპედიციებს აწყობდნენ. ი. მუნაევის აზრით, რეალური ისტორიული და სამხედრო-პოლიტიკური მოტივები ხალხურმა შემოქმედებამ საცოლის მოსაპოვებლად გამართული ბრძოლის ტრადიციულ ეპიკურ სიუჟეტად აქცია (Илли, чеченская..., 2011: 227).

„სიმღერა ანზორის ასულ ზაზეს შესახებ“ დადებითი თვისებებით წარმოგვიდგენს ჩეჩენი მოყმის მასპინძელ ქართველ პერსონაჟს, რომელიც ისეთ მსხვერპლს გაიღებს, რომლის განხორციელებაც რეალურ ცხოვრებაში პრაქტიკულად შეუძლებელია (Мунаев, 2011: 134-139). „ილის“ საფუძვლად უდევს ჩეჩნური ხალხური წარმოდგენა ქართველების სტუმართმოყვარეობისა და საუკეთესო მასპინძლობის შესახებ. ყველაფერი კი იწყება საზღაპრო მოტივით: „ილის“ უსახელო მთავარ გმირს ობოლ ჩეჩენ ჭაბუკს დაესიზმრა ზაზე,

ქართველი დიდებულის ანზორის მზეთუნახავი ასული. უიმედოდ შეყვარებული ვაჟი დაემშვიდობა მშობელ დედას და გაქუსლა საქართველოში, სადაც ანზორის ქალიშვილი ცხოვრობდა. ის თამამად მიესალმა შეკრებილ ქართველებს და იკითხა, ვინ იყო მათ სოფელში ასაკით ყველაზე უხუცესი და ცოდნა-გამოცდილებით ყველაზე ბრძენი. იქ მყოფი ერთი ახალგაზრდა მიუხვდა სტუმარს, რომ მას მასპინძელი სჭირდებოდა და უცხო მგზავრი თავის სახლში მიიპატიჟა. ქართველი ჭაბუკი ჩეჩენ სტუმარს ჯერ უგემრიელესი კერძებით, ხორცითა და არყით გაუმასპინძლდა, შემდეგ კი საქართველოში ჩამოსვლის მიზეზი გამოჰკითხა. უცხო სტუმარმა ქართველ მასპინძელს თავისი გული გადაუშალა:

„მესიზმრება ღამით და დღისით მიდგას თვალწინ

ანზორ ქართველის ქალიშვილი ზაზე, ლამაზი.

ვხმები, როგორც მოურწყავი ხე უდაბნოში,

მისი ბრწყინვალე სილამაზით გულგაპობილი,

და მე მოვედი, ის ვიხილო, ვინც არ მინახავს,

დღისით და ცხადლივ,

ხოლო აქედან ზაზეს მნახველი, მის გარეშე,

ვერ წავალ სახლში!“ (Илли, чеченская…, 2011: 137).

აღმოჩნდა, რომ ზაზეს ქორწინების დასტური ჰქონია მიცემული ქართველი ჭაბუკისთვის. მიუხედავად ამისა, კეთილმა მასპინძელმა დათრგუნა ქალის მიმართ საკუთარი სასიყვარულო გრძნობები, გულთან მიიტანა სტუმრის განცდები და დაიყოლია ზაზე, რომ ჩეჩენ ჭაბუკს გაჰყოლოდა ცოლად.

ანზორი „ილის“ ჟანრის ტექსტებში დიდგვაროვანი ქართველის ყველაზე გავრცელებული საკუთარი სახელია. ჩეჩნურ სიმღერებში ქართველ პერსონაჟთა უმრავლესობას ჰქვია ანზორი, რაც არაბუნებრივად უნდა მივიჩნიოთ. ქართული ტრადიცია საერთოდ არ იცნობს ქალის საკუთარ სახელს - ზაზეს. მართალია, „სიმღერა ანზორის ასულ ზაზეს

შესახებ“ შედგება საზღაპრო ელემენტებისგან, მაგრამ იგი გადამუშავებულია ადგილობრივ ნიადაგზე და შერწყმულია ხალხურ წეს-ჩვეულებებთან. ეს გარემოება აძლიერებს მოთხრობილი ამბის სანდოობას და სიუჟეტს მხატვრულ დამაჯერებლობას ანიჭებს.

უფრო ადრეული ხანა, რომელიც აისახა ჩეჩნურ ეპოსში, არის ნართებისა და გოლიათების ეპოქა. ქართულ გადმოცემებშიც დევებისა და ზეციურ არსებათა ბრძოლის მითოსური ხანა წინ უსწრებდა ისტორიულ დროს. ზ. კიკნაძის აზრით, გარეშე და შინაურ მტრებთან ბალადის გმირის შერკინება წარმოადგენს თემ-სოფლის მფარველი წმინდანების დევებთან არქეტიპული ბრძოლების პარადიგმებს (კიკნაძე, 2008: 259). დევებისა და მფარველ წმინდანთა ბრძოლების შედეგად შეიქმნა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის მეომრული და რელიგიური საზოგადოებები. უ. დალგათის აზრით, „ნართ-ერსთხოელების თქმულებებისგან საგმირო-საისტორიო ეპიკური ტექსტები განსხვავდება ლოკალურ-ეთნოგრაფიული მხარის გაძლიერებით, მასში წარმოდგენილია არა მხოლოდ ისეთი ტრადიციულ-ეპიკური თემები, როგორიცაა ბრძოლა საცოლისათვის, ნახირის გამორეკა და სისხლის აღება, არამედ ისტორიულ-პატრიოტული თემებიც“ (Далгат, 1972: 209).

„ილლი“ კლასიკური გაგებით არ არის ეპოსი, რადგან მისი გმირები ერთმანეთთან არ არიან დაკავშირებული ისე, როგორც ნართულ თქმულებათა პერსონაჟები. თუმცა ჩეჩნურ საგმირო სიმღერებში გვხვდება ტროპული მეტყველების ისეთივე სახეები, რომლებიც დამახასიათებელი იყო ძველი ეპოსებისთვის. ი. მუნაევის აზრით, „ილლის“ ჟანრის ტექსტებში ამ ტიპის მხატვრული ელემენტების არსებობა განპირობებული უნდა იყოს ნართ-ერსთხოელებზე შექმნილი ეპოსის გავლენითა და ავტორიტეტით (Илли, чеченская..., 2011: 16). გმირის ხელჩართულ ბრძოლას მოწინააღმდეგესთან „ილლი“ ორთაბრძოლის ხანგრძლივობის გამომხატველი ჰიპერბოლიზებული ფორმულით წარმოგვიდგენს:

Iуьйранна болийна тIом суьйренга белира,

Суьйранна болийна тIом Iуьйренга белира»

„დილით დაწყებული ბრძოლა საღამომდე გაგრძელდა,

საღამოს დაწყებული ბრძოლა დილამდე გაგრძელდა“

(Илли, чеченская..., 2011).

ორთაბრძოლის ამ სახით წარმოდგენა დამახასიათებელია უფრო მეტად საზღაპრო ეპოსისთვის. ზოგადად, საგმირო სიმღერები, რომლებიც კონკრეტულ პირთა გმირობებს ეძღვნება, მართალია ხალხური სიტყვიერი შემოქმედების გვიანდელ ხანას ეკუთვნის, მაგრამ მასში მაინც გვხვდება ცალკეული ზღაპრულ-მითოლოგიური ელემენტები.

ლიტერატურა:

კალანდაძე გ. ქართული ხალხური ბალადა.-თბილისი, 1957

კიკნაძე ზ. ავთანდილის ანდერძი.-თბილისი: მერანი, 2001

კიკნაძე ზ. ქართული ფოლკლორი.- თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2008

მამისიმედიშვილი ხ. ვაინახები და ქართველი მთიელები.- თბილისი: ლომისი, 1997

მახაური ტ. ქართული ხალხური საგმირო ბალადა.- თბილისი: ლომისი, 2003

სიხარულიძე ქს. ქართული ხალხური საგმირო-საისტორიო ზეპირსიტყვიერება.-თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1949

ხალხური პოეზიის ანთოლოგია / შედგენილი ზურაბ კიკნაძისა და ტრისტან მახაურის მიერ.- თბილისი: მემკვიდრეობა, 2010

Далгат У. Б., Далгат У. Б. Героический эпос чеченцев и ингушей, иследование и тексты.- М.: Наука, 1972

Илли, чеченская народная поэзия (илли, узамы) / Составитель Мунаев И. Б.- Грозный: ФГУП «ИПК «Грозенский рабочий», 2011

Пропп В. Я., Пропп В. Я. Фольклор и историческая действительность: Избранные статьи.- М.: Наука, 1976

ნინო მენგი-ბარძიმაშვილი

ვტოფიქციური ნარატივი, როგორც წარსულის თავიდან დაწერის საშუალება ირაკლი ჩარკვიანის ავტორომანი ავტოფიქციური პროზის კონტექსტში

მოცემული სტატია შეისწავლის ირაკლი ჩარკვიანის რომანს "მშვიდი ცურვა", როგორც ავტოფიქციური პროზის მაგალითს და განიხილავს რომანში გამოყენებული ნარატივის ფორმებს და მათ ფუნქციას ავტორის წარსულიდან გამოყოლილი ტრამვების გააზრებისა და მათთან გამკლავების საკითხში. ეს კონკრეტული რომანი განსაკუთრებით საინტერესო მასალას წარმოადგენს ნარატივის ფორმების შესწავლისათვის, რადგანაც აქ ავტორი ავითარებს ორი სხვადასხვა ტიპის ნარატივს – ავტობიოგრაფიულსა და ავტოფიქციურს. შესაბამისად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საქმე გვაქვს როგორც არაფიქციურ, ასევე, ფიქციურ ნარატივთან, რაც თავისთავად კომპლექსურობას სძენს კვლევის საგანს. იგივე შეიძლება ითქვას სიუჟეტის შესახებაც. ორმაგი ნარატივის შესაბამისად, ავტორი გვთავაზობს ორმაგ სიუჟეტს ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სიუჟეტს სიუჟეტში; რომელთაგანაც პირველი ის ისტორიაა, რომელსაც მწერალი აგებს ავტობიოგრაფიულ მოვლენებზე დაყრდნობით, ხოლო მეორეა ამბავი, რომელიც ვითარდება მის გონებაში, წარმოსახვაში, შეიძლება ითქვას, გარკვეულწილად მის ქვეცნობიერში. თუმცა ირაკლი ჩარკვიანი ისეთი დამაჯერებლობითა და სიცხადით გადმოგვცემს ამ ამბავს, რომ მკითხველი ადვილად იჯერებს, რომ ავტორმა ეს მოვლენები ნამდვილად განიცადა საკუთარ თავზე. ორივე ნარატივი, ან ორივე სიუჟეტი ხდება გარკვეულ გეოგრაფიულ და სოციალურ გარემოში. ავტობიოგრაფიული ნარატივი ვითარდება ირაკლი ჩარკვიანის სამშობლოში, საქართველოში, ხოლო ავტოფიქციური ნარატივი ფიქციურ სამყაროში, რომელშიც ავტორი თავისუფლდება სინამდვილის, ისტორიის ჩარჩოებისგან და ყველაფერს შესაძლებელს ხდის.

ტერმინი „ავტოფიქციის" ხსენებისას, როგორც წესი, მოსალოდნელია შეკითხვები: რა არის ავტოფიქცია? რა შემთხვევაშია ნარატივი ავტოფიქციური? რა ნიშნების მიხედვით შეგვიძლია ამოვიცნოთ ავტოფიქცია? ავტოფიქციური ნიუანსები პროზაში დიდი ხანია შეინიშნება, მაგრამ ტერმინი პირველად სერჟ დუბროვსკიმ გამოიყენა 1977 წელს საკუთარ რომანთან მიმართებაში. ამის შემდეგ ბევრი მწერალი დაინტერესდა ავტოფიქციით, ზოგიერთი ავტორი კი, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ავტოფიქციის მწერლებად არიან მიჩნეულები (მაგალითად, მარგარეტ დიურასი), უარყოფენ ამ ფენომენის არსებობას თავიანთ

შემოქმედებაში. ავტოფიქციის ჟანრი ხშირად ასოცირდება ისეთ ფრანგ მწერლებთან, როგორებიც არიან: ქრისტინ ანგო[1], ერვე გიბერი, სერჟ დუბროვსკი[2], კატრინ მილე[3], ნელი არკანი[4], პატრიკ მოდიანო[5], მარგარეტ დიურასი[6], ამელი ნოტომი[7], ანი ერნო[8].

ავტოფიქცია დისკუსიის საგანია მკვლევართა წრეებშიც, მაგრამ როდესაც კონკრეტული განმარტების მოძებნაზეა საუბარი, ძნელია ამ ფენომენის განსაზღვრა. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ავტოფიქცია არის შეთხზული, გამონაგონი, ფიქციური ავტობიოგრაფია. ის ორ პარადოქსულად ურთიერთსაპირისპირო სტილს აერთიანებს: ავტობიოგრაფიის სტილსა და ფიქციას.

მეოცე საუკუნეში მომხდარ არაერთ ცვლილებასთან ერთად ავტობიოგრაფიის ტრადიციული გაგებაც შეიცვალა. საკუთარი ბიოგრაფიული ფაქტების აღწერა ავტობიოგრაფებისათვის აღარ იყო საკმარისი და ავტობიოგრაფიულმა სინამდვილემაც თვითაღმოჩენისა და თვითჩამოყალიბების პროცესს დაუთმო ადგილი. როგორც პოლ ჯონ ეიკინი აღნიშნავს, ავტობიოგრაფია წარსულში მომხდარი, გადამოწმებადი ფაქტების რეკონსტრუქცია აღარ არის და არც საკუთარი თავის ძებნას აქვს აზრი ავტობიოგრაფიის წერის პროცესში. ეს პროცესი საკუთარი თავის შექმნის საშუალება უნდა გახდეს:

"... that autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creations, and, farther, that the self that is the center of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure" [Eikin. 1985: 3]. [9]

„I think I'm really not interested in the quest for the self any more. Oh, I suppose, everyone continues to be interested in the quest for the self, but what you feel when you're older, I think, is … that you really must make the self. It's absolutely useless to look for it, you won't find it, but it's possible in some sense to make it" [Eikin. 1985: 55]. [10]

ავტობიოგრაფიაში მომხდარმა ამ ცვლილებებმა წარმოშვა ავტოფიქცია, რომელიც დღეს ისეთი პოპულარულია, რომ უკვე ბევრი ქვეყნის მწერლობის ნაწილი გახდა.

ფიქციური ავტობიოგრაფიის შესაქმნელად მწერალს ბევრი მიზეზი შეიძლება ჰქონდეს. ირაკლი ჩარკვიანის ავტორომანის შესწავლისას ერთ-ერთი ასეთი მიზეზი აშკარად ჩანს. ის ავტოფიქციას კრიტიკის, თვითკრიტიკისა და, ბოლოს, წარსულის ტრამვისაგან განკურების

მცდელობისათვის იყენებს. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ავტოფიქცია თვითკრიტიკის საშუალებას ნამდვილად იძლევა, რადგანაც აქ ავტორი არ იზღუდება და არაა ვალდებული, სათქმელის თქმისას ჩაეტიოს ობიექტური სიმართლის, რეალობის ჩარჩოებში. მას შეუძლია, ერთ სიბრტყეზე განალაგოს ცნობიერი და ქვეცნობიერი, ობიექტური და სუბიექტური რეალობა. ვფიქრობთ, რომ რეალობასთან და ბიოგრაფიულ სინამდვილესთან ერთგვარი „თამაში" ავტორს უადვილებს საკუთარი პიროვნების კრიტიკული თვალით დანახვას და ნაკლოვანებებისა თუ შეცდომების გაბედულად გაცხადებას, რადგანაც მას არ აქვს პასუხისმგებლობა, დაიცვას ავტობიოგრაფიული ფაქტების სინამდვილე. ავტორი არ ცდილობს საკუთარი პიროვნების შელამაზებულად წარმოდგენას. ყველაზე უფრო სათაკილო და საზოგადოებისაგან გაკიცხვის საგნად ქცეული ემოციები, საქციელები, მიდრეკილებები ავტოფიქციის მწერალთათვის ხდება ამოსავალი, როცა საკუთარ თავზე საუბარს იწყებენ. ამის მაგალითებად შეგვიძლია დავასახელოთ ჰიტომი კანეჰარას, ანი ერნოს, კატრინ მილეს, ნელი არკანის ავტოფიქციები.

ავტოფიქციური პროზა ერთგვარი კონფლიქტია ობიექტურ რეალობასა და მწერლისეულ სინამდვილეს შორის, პროტესტი და ბრძოლა იმის მიმართ, რაც მიუღებელია, მაგრამ გარდაუვალი. არსებულთან დასაპირისპირებლად ავტორი მიმართავს ფიქციას და ამით, თითქოს ცდილობს, „მოატყუოს რეალობა" და, ამავდროულად, საკუთარი რეალობა შემოგვთავაზოს.

აქვე საჭიროდ ვთვლით, განვმარტოთ „სინამდვილე", „რეალობა". ამ საკითხზე არსებული არაერთი განსხვავებული შეხედულების არსებობის გამო, ვირჩევთ მოკლე და მშრალ განმარტებას, რომელიც ოქსფორდის ლექსიკონებშია მოცემული:

"Reality - The state of things as they actually exist, as opposed to an idealistic or notional idea of them; A thing that is actually experienced or seen, especially when this is unpleasant; A thing that exists in fact, having previously only existed in one's mind"[English Oxford Living Dictionaries. Oxford University Press. 29.12.2016. https://en.oxforddictionaries.com /definition/reality]. [11]

"Truth - That which is true or in accordance with fact or reality" [English Oxford Living Dictionaries. Oxford University Press. 29.12.2016. https://en.oxforddictionaries.com/definition/truth]. [12]

რეალობა ოქსფორდის ლექსიკონების მიხედვით არის ის, რაც ფაქტობრივად არსებობს, რაც არის ხილვადი და შეგრძნებადი. რეალობა არის ოცნების მხოლოდ განხორციელებული ფორმა. სინამდვილე არის რეალობასთან და ფაქტებთან დაკავშირებული სიმართლე.

პიტერ ბერგერი და თომას ლუკმანი ამ ცნების რთული და სადავო ხასიათიდან გამომდინარე, წინამდებარე განმარტების მსგავსად, რეალობის საკმაოდ მარტივ და „ყოველდღიურ“ გაგებას გვთავაზობენ: "It will be enough, for our purposes, to define "reality" as a quality appertaining to phenomena that we recognize as having a being independent of our own volition (we cannot "wish them away")"... [Berger... 1966; 13].[13]

როდესაც რეალობასა და სინამდვილეზე ვისაუბრებთ, ერთი მხრივ, გამოვყოფთ ამ ყველასათვის ხილვად და შეგრძნებად ფაქტებს და, მეორე მხრივ, ავტორის პირად რეალობას, რომელიც მის გონებაში არსებობს და მიუხედავად იმისა, რომ ის ავტორისათვის შეიძლება უფრო ნამდვილი და ცხადი იყოს, ვიდრე პირველი რეალობა, მისი მშრალი ფაქტებით დასაბუთება და აღწერა შეუძლებელია.

ავტოფიქციაში სიმართლის საინტერესო გაგებას გვთავაზობს კატრინ კუსე სტატიაში „ავტოფიქციის საზღვრები“. მისი აზრით, სიმართლე ემოციაში ჩაღრმავების უნარია, როდესაც მწერალი წაშლის ყველაფერს, რაც ამ ემოციას არ უკავშირდება და მკითხველს შესთავაზებს ემოციას გაშიშვლებული ფორმით, რომელიც მხოლოდ მას ეკუთვნის. თუ მწერალი მოახერხებს ამ ემოციაში საკმარისად ჩაღრმავებას, ეს ემოცია გახდება უნივერსალური და, შესაბამისად, ყველას საკუთრება:

"What is “truth”? In the context of autofiction, I would call “truth” the capacity to go back inside an emotion, to erase anything anecdotic that wouldn’t be part of that emotion and would water it down, in order to offer it to the reader in a bare form, devoid of anything too idiosyncratic, so that he can claim it as his own. When the writer reaches a deep enough level of emotion, it becomes anybody’s emotion: something universal"[Cusset. 2012:2 http://www.catherinecusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf 29.12.2016]. [14]

ვიდრე ფიქციაზე მსჯელობას გავაგრძელებდეთ, კიდევ ერთი ტერმინის განმარტებას შემოგთავაზებთ. ეს არის "ნარატივი".

ნარატივს მეცნიერები სხვადასხვაგვარად განმარტავენ. ჯენეტი, მაგალითად, ნარატივის რამდენიმე გაგებას გვთავაზობს:

"A first meaning... has *narrative* refer to the narrative statement, the oral or written discourse that undertakes to tell of an event or a series of events... A second meaning... has *narrative* refer to the succession of events, real or fictitious... and to their several relations of linking, opposition, repetition, etc. ... A third meaning... has *narrative* refer once more to an event: not however, the event that is recounted, but the event that consists of someone recounting something: the act of narrating taken in itself [Genette, 1980. 25-26]. [15]

განსხვავებული მოსაზრებების განხილვა და შეპირისპირება სტატიის მთავარი თემიდან შორს წაგვიყვანს, ამიტომ ისევ ოქსფორდის ლექსიკონში მოცემულ განმარტებას ვირჩევთ ორიენტირად მისი სიმარტივისა და პირდაპირობის გამო. ტერმინი "ნარატივი" ოქსფორდის ლექსიკონში განმარტებულია, როგორც: "A spoken or written account of connected events; a story" [English Oxford Living Dictionaries. Oxford University Press. 29.12.2016. https://en.oxforddictionaries.com/definition/narrative].[16]

ნარატივი გვხვდება ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, როგორებიცაა: მუსიკა, თეატრი, კინო, მხატვრობა და სხვა. ფაქტობრივად, ნარატივი შეგვიძლია ვუწოდოთ გამოხატვის ნებისმიერ ფორმას, რომელსაც ახასიათებს ამბების, მოვლენების მიმდინარეობა. თვით ტერმინი "ნარატივი" მომდინარეობს ლათინური ზმნიდან *narrare*, რაც ნიშნავს „თხრობას“, „მოყოლას". თხრობის სისტემას სწავლობს ნარატოლოგია, რომლის ობიექტია როგორც წერილობითი, ისე – ზეპირი ნარატივები. ბუნებრივია, ნარატივი არსებობდა გაცილებით უფრო ადრე, ვიდრე წერილობითი სახით წარმოდგენილი ლიტერატურა. უძველესი დროიდან არსებობდნენ მთხრობელები, რომლებიც მსმენელს ზეპირი სახით გადასცემდნენ ამბავს. ნარატივი შეიძლება იყოს ლინეარული (ხაზოვანი), როდესაც მოვლენები ქრონოლოგიური თანმიმდევრობითაა აღწერილი, ან არალინეარული, რომელშიც დარღვეულია ეს ქრონოლოგია. ჩვენი აზრით, ავტოფიქციისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია არალინეარული ნარატივის გამოყენება, რაც თვალსაჩინო ხდება კონკრეტული ავტოფიქციური ტექსტების შესწავლისას (მაგალითად, სერჟ დუბროვსკის „ვაჟიშვილი", ჰიტომი კანეჰარას „ავტოფიქცია", კატრინ მილეს „კატრინ მ-ს სქესობრივი ცხოვრება", ერვე

გიბერის „სუზანი და ლუიზა", „სურათი-მოჩვენება", ანი ერნოს „ოკუპაცია" და სხვ.), რადგანაც აქ მთავარია ძიება, გამოგონება და არა მონათხრობის ქრონოლოგიურობა.

თუ მეოცე საუკუნის დასაწყისშიც კი ნარატიული მწერლობა, როგორც წესი, ფიქციის კატეგორიასთან ან ლიტერატურულ ნარატივთან ასოცირდებაოდა და, შესაბამისად, გულისხმობდა, რომ ნარატივი უნდა იყენებდეს შეთხზულ, გამოგონილ ისტორიებს, რომლებიც ნამდვილ ფაქტებზე არა არის დაფუძნებული, დღეს ნარატოლოგია ლიტერატურულ ნარატივს ათავსებს ნარატივის ფართო ცნებაში, რომელშიც ასევე მოიაზრება არაფიქციური ცხოვრებისეული ნარატივები, როგორებიცაა ბიოგრაფია და ავტობიოგრაფია.

ავტოფიქციის ჟანრის მთავარი მახასიათებელია ფიქცია ანუ გამოგონება, შეთხზვა. ფიქცია არის თხრობის ფორმა, რომელიც წარმოსახვითი ისტორიებით საზრდოობს.

თუ ავტობიოგრაფიასთან დაკავშირებით აუცილებლად გვახსენდება „ავტობიოგრაფიული პაქტი", რომელიც გულისხმობს მწერალსა და მკითხველს შორის გარკვეულ შეთანხმებას იმის თაობაზე, რომ ნაწერი უნდა შეიცავდეს რეალურ, ნამდვილად მომხდარ ბიოგრაფიულ ფაქტებს, ავტოფიქციაზე საუბრისას „ავტობიოგრაფიული პაქტი" არარელევანტულია. აქ, პირველ ყოვლისა, იმაზე უნდა შევთანხმდეთ, რომ მისი მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი ავტობიოგრაფიისაგან არის შემდეგი: ავტობიოგრაფია დაფუძნებულია ისტორიულად გადამოწმებად მოვლენებზე. მაშინ, როცა ავტოფიქცია, როგორც ამას თვითონ სერჟ დუბროვსკი აღნიშნავს, არის ყოვლად რეალური მოვლენებისა და ფაქტების ფიქცია: “Fiction, d’évènements et de faits strictement réels”[Dobrovsky, 1988: 69].[17] ირაკლი ჩარკვიანი თავის ავტორომანში არა მხოლოდ ისტორიული მოვლენების ფიქციას ახდენს, არამედ ქმნის საკუთარი თავის ფიქციურ ვერსიას და ამასთანავე, ფიქციურ ცხოვრებას, რაც მიგვაჩნია, რომ იმ ტრაგიკული ისტორიული მოვლენების სანაცვლო, ალტერნატიული დასასრულის შექმნას ემსახურება, რაც მისმა მეგობრებმა გადაიტანეს. ი. ჩარკვიანი თავის ავტოფიქციურ ეგოს რუმის უწოდებს. დუბროვსკის მოსაზრების ჟან-პიერ ბულესეული ინტერპრეტაციის თანახმად, ავტოფიქციის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია ის, რომ მწერალი, ნარატორი და მთავარი პერსონაჟი ერთსა და იმავე პიროვნებას შეესაბამებიან და მათი საარსებო სივრცე არის ფიქციური: "writer, narrator and main character correspond to the same person, whilst

inhabiting a fictional space" [Boulé, 2009 : 64].[18] ეს ნიუანსები ოსტატურადაა გადაწყვეტილი "მშვიდ ცურვაში".

შეიძლება ითქვას, რომ ი. ჩარკვიანის რომანი ავტოფიქციური პროზის ყველა ნიშანს ატარებს.

ავტოფიქციური რომანის ძირითადი ნიშნების თვალსაჩინოდ წარმოსადგენად გამოვიყენებთ ფილიპ ვილანის [Vilain, 2009; 17] შეხედულებას ავტოფიქციის განმსაზღვრელი კრიტერიუმების შესახებ. ის გვერდს უვლის დუბროვსკის თეორიას კრიტერიუმების სიჭარბის გამო, რაც მას ნაკლებად ეფექტურს ხდის და ფილიპ გასპარინის მიმართავს, რომელმაც კვლევაში "ავტოფიქცია: ენის თავგადასავალი" დუბროვსკის მიერ შემოღებული კრიტერიუმები ათამდე დაიყვანა [Gasparini, 2008: 209]. ესენია:

1. ავტორის, მთავარი გმირისა და ნარატორის ონომასტიკური იდენტურობა.

2. ქვესათაური „რომანი".

3. პირველ პირში თხრობა.

4. ორიგინალური ფორმის ძიება.

5. წერის მიზანია აზრის უშუალო ვერბალიზაცია.

6. როის რეკონფიგურაცია გარკვეული ხერხების გამოყენებით (შერჩევა, გაძლიერება, განლაგება, ფრაგმენტაცია, დისორიენტაცია)

7. აწმყო დროის აქტიური გამოყენება.

8. მხოლოდ მკაცრად რეალური ფაქტებისა და მოვლენების ჩვენების მცდელობა.

9. საკუთარი თავის გულწრფელად, მართლად ჩვენების ძლიერი სურვილი.

10. სტრატეგია, რომელიც მკითხველის მონუსხვას, უფრო მეტიც, მის მანიპულაციას ისახავს მიზნად.

დავიწყოთ სტილისტური მახასიათებლებით:

,,მშვიდი ცურვა" თანამედროვე ადამიანის დაწერილია და, შესაბამისად, მასში გვხვდება თანამედროვე ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები. მაგალითად, პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი სკაბრეზი. მაგრამ ბევრი სხვა ავტორისაგან განსხვავებით, ირაკლი ჩარკვიანის სკაბრეზიც კი რაფინირებული და ხელოვნების სიმაღლეზე აყვანილია. მთლიანად წიგნი სისადავისა და, ამავე დროს, დახვეწილი მხატვრულობის ღრმა განცდას ტოვებს. და, რაც მთავარია, არაორდინალური სიუჟეტი, ცხოვრებისეული სინამდვილის, რეალური ფაქტებისა და ფანტაზიის ნაყოფის კონტრასტული შენაცვლებები წიგნს კიდევ უფრო მიმზიდველს ხდის. ნაწარმოები მკვეთრად გამოხატული ორიგინალური სტილითაა დაწერილი.

ირაკლი ჩარკვიანი იყენებს დიალოგებს, მონოლოგებს, მიმართვებს მკითხველისადმი, რაც როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ავტოფიქციისათვის დამახასიათებელია. განსაკუთრებით, პირდაპირი მიმართვები მკითხველისადმი. სწორედ ესაა ის ხერხი, რომლის საშუალებითაც ავტორი, ამ შემთხვევაში მთავარი პერსონაჟიც, კავშირს ამყარებს მკითხველთან და მას ამბის მაყურებლად და უშუალო შემფასებლად აგრძნობინებს თავს. ავტორი-პერსონაჟი ბუნებრივ, სასაუბრო სტილს ირჩევს, რათა მკითხველმა განყენებულად კი არა, არამედ ამბის თანამონაწილედ იგრძნოს თავი.

გადავიდეთ მწერლის ანუ ავტორის, ნარატორისა და მთავარი პერსონაჟის ვინაობის განხილვაზე. მწერლის ვინაობა ჩვენთვის ცნობილია. ავტორი-პერსონაჟი არ მალავს თავის ვინაობას და ამის შედეგად არ გვჭირდება მისი ამოცნობა მხოლოდ ნიშნებისა და ბიოგრაფიული მომენტების შედარების შედეგად. თუმცა, როგორც ავტოფიქციისთვისაა ჩვეული, ავტორის ბიოგრაფიული რეალობა ზუსტად არ ემთხვევა მის მიერ წიგნში შექმნილ რეალობას და მკითხველს მაინც უწევს რელობასა და ილუზიებს, ან ცნობიერსა და ქვეცნობიერს შორის საზღვრების გავლება და მათი დაკავშირება ერთგვარი ფსიქოანალიზის ჩასატარებლად.

რაც შეეხება მთხობელს, რომანის ავტობიოგრაფიული ნაწილი პირველ პირშია დაწერილი და, შესაბამისად, ნარატორი ირაკლი ჩარკვიანია, მაშინ, როცა ავტოფიქციური თხრობა მესამე პირშია დაწერილი და აქაც ირაკლი ჩარკვიანია მთხრობელი. რუმი ამ ნაწილში მთავარი პერსონაჟია, ისევე, როგორც ირაკლია - ავტობიოგრაფიული ნაწილის, თუმცა რუმის შესახებ მესამე პირში წერა არ არის მისი განცალკევების მცდელობა ნარატორისა და ავტორისაგან.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ორივე, პირველ პირში და მესამე პირში დაწერილი ნარატივი ავტონარატივია და ორივე თხრობა შეესაბამება ერთსა და იმავე ისტორიასა და პიროვნებებს, ფიქციურობისა თუ არაფიქციურობის მიუხედავად. მესამე პირში დაწერილი ნარატივის სახით ირაკლი ჩარკვიანი ქმნის ერთგვარ ანტი-უტოპიას, იმ სინამდვილის ალტერნატიულ რეალობას, რომელშიც ის ცხოვრობს. თუ გავიხსენებთ, რომ საბჭოთა კავშირის დიდი მცდელობა იყო უტოპიის, იდეალური საცხოვრებელი გარემოს შექმნა, ჩარკვიანის ანტიუტოპია უკვე ამ სისტემასთან დაპირისპირების აშკარად გამოხატული ნიშანია.

ვიდრე ნარატორსა და მთავარ გმირებს შორის ანალოგიებს დავძებნიდეთ, მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ისტორიული და პოლიტიკური ფონისათვის თვალის გადავლება, რადგან ვფიქრობთ, რომ სწორედ ამ ისტორიულ-პოლიტიკურ ფონზე შექმნილმა პირობებმა უბიძგა ჩარკვიანის თანამედროვე ახალგაზრდა თაობას პოლიტიკური სისტემის წინააღმდეგ აჯანყებისაკენ, დაბოლოს, მიიყვანა იმ მოვლენებამდე, რომელთაც ირაკლი ჩარკვიანი აღწერს მოცემულ წიგნში საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით.

საქართველო 1921 წლიდან 1990 წლამდე საბჭოთა კავშირის ნაწილი იყო. ბუნებრივია, ამ პერიოდში დამოუკიდებლობის დაბრუნების მოთხოვნა არაერთხელ გაისმა და საბჭოთა მთვრობის წინააღმდეგ შეთქმულების მცდელობებიც იყო. ეროვნული მოძრაობა და აჯანყებები ოკუპაციის პირველივე წლებში დაიწყო და ამის შემდეგ ეროვნული თვითმყოფადობისათვის ბრძოლა არც შეჩერებულა. სტალინის გარდაცვალების შემდეგ (1953 წ.), გამოსვლები და დემონსტრაციები გახშირდა. ახალგაზრდობა განსაკუთრებული აქტიურობით გამოირჩეოდა ისეთი საკითხების განხილვისას, როგორებიცაა: ქართული ენა და ეროვნული განთავისუფლება, საბჭოთა კავშირიდან გამოყოფა. ასეთ ანტისაბჭოთა მოძრაობებს, მათი არაძალადობრივი ხასიათის მიუხედავად, საბჭოთა მთავრობა სერიოზულ მუქარად მიიჩნევდა და, როგორც წესი, იარაღის გამოყენებით უსწორდებოდა. 1956 წლის 9 მარტი და 1989 წლის 9 აპრილი საქართველოს ისტორიაში შევიდა იმ ახალგაზრდა ქართველთა დაღვრილი სისხლის გამო, რომლებიც მხოლოდ და მხოლოდ თავიანთი მშობლიური ენის სახელმწიფო ენად გამოცხადებასა და საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობის შესარჩუნებას მოითხოვდნენ.

9 აპრილის სისხლიანი ტრაგედიის შემდეგ ეროვნული მოძრაობა და ამ მოძრაობაში ჩართული ანტისაბჭოთა ორგანიზაციებისა და მონაწილეების (ზვიად გამსახურდია, მერაბ

კოსტავა, ირაკლი ბათიაშვილი, თამარ ჩხეიძე, ირაკლი წერეთელი, გიორგი ჭანტურია და სხვანი) შეჩერება უკვე შეუძლებელი აღმოჩნდა. მოძრაობას ჰქონდა მორალური მხარდაჭერა მსოფლიოს არაერთი კუთხიდან. 1991 წლის 31 მარტის რეფერენდუმმა აჩვენა, რომ საქართველოს მოსახლეობის უდიდესი ნაწილი საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის მომხრე იყო. 1991 წლის 26 მაისს საქართველოში საბჭოთა რეჟიმი დასრულდა და დამოუკიდებელი საქართველოს პირველ პრეზიდენტად ზვიად გამსახურდია აირჩიეს.

ეს ისტორიულ-პოლიტიკური დისკურსი მნიშვნელოვანია ირაკლი ჩარკვიანის რომანის განხილვისას, რადგანაც ისეთი სახელები, როგორებიცაა: ზვიად გამსახურდია და მერაბ კოსტავა, არაერთხელ გვხვდება ტექსტში და ისტორიული მოვლენების მსგავსად, ავტორის პირადი გამოცდილებების კონტექსტშიც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ი. ჩარკვიანის მოგონებებში ეს ზემოხსენებული პიროვნებები უფრო პროგრესულად მოაზროვნე და მეამბოხე სულისკვეთების მქონე ახალგაზრდებად გვევლინებიან, რომლებიც ცდილობენ სულისშემხუთველი რეჟიმისაგან თავის დასაღწევად რაიმე გზის გამონახვას, ვიდრე ყველასათვის ცნობილ პოლიტიკურ ფიგურებად. ი. ჩარკვიანი მათ ათავსებს იმ ნაკლებად ცნობილი ახალგაზრდების გვერდით, რომელთაც იგივე პოლიტიკური ზეწოლა განიცადეს და გაცილებით უფრო ტრაგიკული დასასრული ხვდათ წილად, ვიდრე სხვა, მეტად ცნობილ ფიგურებს, ავტორის ჩათვლით.

ირაკლი ჩარკვიანის ავტობიოგრაფიული ნარატივი სწორედ ამ ისტორიული პერიოდიდან მომავალ მოვლენებსა და პიროვნებებზეა დაფუძნებული. თუმცა, უნდა აღინიშნოს ის, რომ ავტორომანი იწყება არა ავტობიოგრაფიული, არამედ, ავტოფიქციური ნარატივით, რაც, ჩვენი აზრით, ამ უკანასკნელის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას უსვამს ხაზს სიუჟეტში.

ავტოფიქციური ნარატივის განსაკუთრებულობა თავისთავად მიგვანიშნებს ავტოფიქციური პერსონაჟის მნიშვნელოვან როლზე თხრობაში. ირაკლი ჩარკვიანი ავტობიოგრაფიულ ნარატივში პირდაპირ მიანიშნებს რუმისა და საკუთარი თავის იდენტურობაზე: ,,ალბათ გიკვირთ, რატომ ვუთმობ ამდენ ადგილს, საკუთარ თავს, საკუთარ წიგნში, მართალი გითხრათ, მეც მიკვირს, ისე გამიტაცებს ხოლმე და სულ მავიწყებს იმ მთავარს, რის გამოც ამ წიგნის დაწერა გადავწყვიტე. საქმე იმაშია, რომ ჩემი და რუმის ანუ ქაბულელი ახალგაზრდა კაცის ცხოვრება, ჩვენი აზრები, მეტისმეტად გვანან ერთმანეთს, მართალი გითხრათ, ხანდახან მავიწყდება, რომ მეფე ირაკლი ვარ, თავი რუმი მგონია, რომელმაც თვითმფრინავი

უნდა ააფეთქოს... პირდაპირ გეტყვით, მე და რუმი ტყუპისცალებივით ვგავართ ერთმანეთს...” [ჩარკვიანი. 2006: 64].

რუმისა და ირაკლი ჩარკვიანს შორის, ავტორომანის ტექსტზე დაყრდნობით, არაერთი პარალელის გავლება შეიძლება. მათი დაბადება ერთნაირია – ორივე მაშებით გამოათრიეს დედის მუცლიდან, ანუ, არც ერთს არ უნდოდა ამქვეყნად მოვლენილიყო. ორივე შემოქმედი ადამიანია. ორივეს ჰყავს ცოლი და პირმშო გოგონა. ორივეს კარგი განათლება აქვს მიღებული და ორივეს ცხოვრებას ტრაგიკული ელფერი აქვს.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნიუანსი, რაც ირაკლი ჩარკვიანის ფიქციურ იგივეობას აღნიშნავს რუმისთან, არის ნარკოტიკებისადმი დამოკიდებულება. როგორც ვნახეთ, ჩარკვიანი ნარკოტიკებს მისთვის მიუღებელი რეალობისადმი პროტესტის გამოხატვის საშუალებად მიიჩნევს და იმასაც აღიარებს, რომ უკვე დაღლილია მათგან, ისევე, როგორც საკუთარი სახელისა და გვარის ტარებით. ავტორისათვის ნარკოტიკები სიმბოლურადაა დაკავშირებული მის მეგობრებთან და იმ დიდ ტკივილთან, რაც მათმა დაკარგვამ მოუტანა. ,,მოკლედ, მეგობრების მხრივ ოცდაოთხი წლის ასაკში აბსოლუტურად დავობლდი და აი ამ ყველაზე უფრო ობოლ ზაფხულს გაგრაში გავემგზავრე დასასვენებლად. მაშინ ნარკოტიკებს იმ დოზებით ვიღებდი, რომ ყოველი დღე, წესით, უკანასკნელი უნდა აღმოჩენილიყო ჩემს ცხოვრებაში და რამდენჯერმე ღვთისა და რამდენიმე ჯერ კიდევ მეგობრულად განწყობილი აფხაზის მეშვეობით სიკვდილს გადავურჩი, თუმცა აბსოლუტურად დარწმუნებული ვიყავი, რომ სიკვდილი გადამირჩა მე და არა პირიქით, რადგან უახლოესი მეგობრების ინტენსიური მონახულება პროზექტურაში, იმ ოთახების დათვალიერება, სადაც ადამიანთა გვამებს და მათი სხეულის ნაწილებს ისე ვათვალიერებდი, როგორც სამუზეუმო ექსპონატებს სასკოლო ექსკურსიაზე, გადამქონდა ცივი სხეულები ოთახებიდან ოთახებში, ვკოცნიდი ოდესღაც ყველაზე უფრო საყვარელი ადამიანების გაყინულ შუბლებს, ვკოცნიდი ჩვეულებრივად, მშვიდად და ამის მიზეზი გეგას ყველაზე პირველი და ჩემთვის დღემდე ყველაზე მძიმე დარტყმა იყო” [ჩარკვიანი. 2006: 112].

ირაკლი ჩარკვიანის მსგავსად, რუმისაც მობეზრებული აქვს ყველაფერი ნარკოტიკების ჩათვლით, თუმცა, ავტორისაგან განსხვავებით, ის ახერხებს მათგან გათავისუფლებას. ეს ფაქტი შემთხვევითი არ არის. მიგვაჩნია, რომ ავტოფიქციური ნარატივისა და ავტოფიქციური ეგოს შექმნის საშუალებით ჩარკვიანი ახერხებს ნარკოტიკებზე

დამოკიდებულების გადალახვას და საკუთარ თავს აძლევს იმის შესაძლებლობას, რომ სინამდვილეს და საკუთარ ისტორიას ახლებურად, განსხვავებულად შეხედოს, რაც ავტობიოგრაფიულ ნარატივში ვერ განხორციელდებოდა.

აღსანიშნავია ჩარკვიანის ალტერ ეგოს სახელის სიმბოლური მნიშვნელობა. დიდი ფილოსოფოსისა და პოეტის, რუმის მსოფლმხედველობა დაკავშირებულია ექსტაზთან, რაც ოილად ასოცირდება ავტორის, ნარატორისა და მთავარი პერსონაჟის ნარკოტიკებზე დამოკიდებულების საკითხთან.

ჩვენ უკვე ვასხენეთ მეგობრების დაკარგვით გამოწვეული ტრამვა. სწორედ ეს ტკივილიანი შემთხვევაა ამ რომანის დაწერის იმპულსი და წარსულის გადააზრების, მისი ხელახლა დაწერის გზის ძიების მიზეზი. რომანში არსებული სიმბოლოების უმეტესობა სწორედ ამ გამოცდილებასთანაა დაკავშირებული. 1983 წელს შვიდმა ახალგაზრდა ქართველმა (გეგა კობახიძემ, დავით მიქაბერიძემ, სოსო წერეთელმა, პაატა ივერიელმა, გია ტაბიძემ და თინა ფეტვიაშვილმა) სცადა თვითმფრინავის გატაცება საბჭოთა კავშირის ფარგლებს გარეთ გაღწევის მიზნით. ისინი ჯერ თურქეთში აპირებდნენ ჩაფრენას, ხოლო იქიდან დასავლეთში გადასვლას, რაც მაშინ თავისუფლების სიმბოლოდ ითვლებოდა საბჭოთა საქართველოში. მათი საიდუმლო გეგმა მთავრობისათვის ცნობილი გახდა, რასაც მონაწილეთათვის ტრაგიკულად დასასრული მოჰყვა. თინა ფეტვიაშვილის გარდა, ყველას სიკვდილი ხვდა წილად. ფეტვიაშვილმა კი, მუცლის ნაძალადევად მოშლის შემდეგ, თოთხმეტი წელი გაატარა ციხეში. ეს ახალგაზრდები განსაკუთრებული ინტელექტით, თავისუფალი აზროვნებითა და პოტენციალით გამოირჩეოდნენ. მათი სიკვდილი და დასჯა კლასიკური მაგალითია საბჭოთა პოლიტიკისა მსგავსი პიროვნებების წინააღმდეგ. „თვითმფრინავის ბიჭების საქმედ" ცნობილი ეს ტრაგიკული შემთხვევა მწერლებისა და კინო თუ თეატრის რეჟისორების შთაგონების წყაროდ იქცა.

ირაკლი ჩარკვიანზე მისი მეგობრის, გეგა კობახიძის, სიკვდილმა სამუდამო კვალი დატოვა. მიგვაჩნია, რომ ავტოფიქციის მწერალთათვის დამახასიათებელი ტრამვული მეხსიერების კვლევა აქტუალურია რომანის გასაგებად. ფიქციის წერა, ხელოვნების სხვა ფორმებთან ერთად, წარსულში მიღებული ტრამვებისაგან გათავისუფლების საშუალებად არის მიჩნეული. ამას ხაზს უსვამს მეგ იენსენი სტატიაში – "Post-traumatic memory projects: autobiographical fiction and counter-monuments" – "The post-traumatic writer, therefore, may be

attracted to autobiographical fiction as a form of life story telling that allows them to express feelings without being forced to attribute meaning to them and also engages the 'dilemma of representation' that mimics their psychic state" [Jensen, 2014: 705].[19] მართალია, ავტოფიქციის მწერალთათვის არ არის დამახასიათებელი მოვლენებისა თუ საქციელების საკუთარ მესთან დაკავშირებისათვის თავის არიდება, მაგრამ ამ ნიუანსის გარდა იენსენის მოსაზრება ნამდვილად მართებულია ავტოფიქციასთან მიმართებაში.

ჩარკვიანი წერს, რომ მან ვერ გაიგო, თუ რატომ არ გაანდო საიდუმლო გეგმა საუკეთესო მეგობარმა. ავტოფიქციური ნარატივის შექმნა აქ იმის მცდელობაცაა, რომ შესაძლებელი გახდეს ის, რაც სინამდვილეში მარცხით დასრულდა. ეს არის მისი მეგობრების მცდელობისათვის სამართლიანი დასასრულის მოძებნა და, ამასთან ერთად, მათი ჩანაფიქრისა და გამოცდილების საკუთარ თავზე გამოცდა. როგორც თავად ავტორი ხსნის, თვითმფრინავის სიმბოლო პირდაპირაა დაკავშირებული გეგა კობახიძესთან: „თვითმფრინავის თემაც, ალბათ, სწორედ ამიტომ გახდა აქტუალური ამ წიგნში, რადგან ჩემი საუკეთესო მეგობარი სწორედ თვითმფრინავის გატაცებას ცდილობდა და თავისი სასიცოცხლო ენერგიის უდიდესი ნაწილი ალბათ სწორედ იმ ... სალონში დახარჯა...“[ჩარკვიანი, 2006: 110].

ამ ეტაპზე შეგვიძლია განვიხილოთ სივრცის კონცეფცია "მშვიდ ცურვა"-ში. როგორც უკვე ვახსენეთ, რომანში შექმნილია ორი სივრცე, რომელთაგანაც ერთია ირაკლი ჩარკვიანის სამშობლო – საქართველო და მეორეა ფიქციური სივრცე, რომელშიც ცხოვრობს რუმი. ამ სივრცის ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი ნაწილია სწორედ თვითმფრინავი, რომლის აფეთქებაც რუმის აქვს განზრახული და, რომელიც, ავტორის ახსნით, საქართველოს სიმბოლური სახეა: „...თვითმფრინავი, რა თქმა უნდა, სიმბოლოა და ყველაზე უფრო იმ ქვეყანას წააგავს, რომელშიც ჩვენ ყველა ერთად ვცხოვრობთ. ...ეს საუკუნეებით ნახმარი... არსება ღრუბლებს მიაპობს და ჯერ კიდევ არ ეცემა ძირს. ეს თვითმფრინავი არა მხოლოდ რუმის სამშობლოა, არამედ მე თვითონ გახლავართ: ვადაგასული...ხმარებიდან ამოსაღები საჰაერო ხომალდი" [ჩარკვიანი. 2006: 25]

ავტობიოგრაფიულ ნარატივში ავტორი მწვავედ განიცდის იმ ფაქტს, რომ მას თავის რეალურ ცხოვრებაში არ მიეცა საუკეთესო მეგობრის გეგმის გაგებისა და გააზრების შესაძლებლობა და ვერ გაუსწორდა იმ სისტემას, რომელმაც არაერთი ადამიანის ცხოვრება დაანგრია და

არაერთი სიცოცხლე შეიწირა. ავტოფიქციურ ნარატივში ის განსახიერდება რუმიში, რაც მას საშუალებას აძლევს სხვაგვარად განვლოს უკვე წარსული ცხოვრება. სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად ამ ორ პერსონაჟს (ირაკლისა და რუმის) შორის მსგავსება უფრო და უფრო თვალსაჩინო ხდება. მათი თხრობის ერთმანეთისაგან გამოყოფა უფრო და უფრო რთულდება და მკითხველი თითქმის კარგავს ავტობიოგრაფიულ და ავტოფიქციურ ნარატივებს შორის სხვაობის შეგრძნებას. ეს ავტოფიქციური რომანის კიდევ ერთი სახასიათო ნიუანსია. როგორც ფილიპ ვილანი [Vilain, 2009; 17] აღნიშნავს, ავტოფიქციის მწერალთათვის არსებითია მკითხველის მიზიდვა და მისი ჩართვა, ჩათრევა მოთხრობილ ამბავში.

როგორც ვნახეთ, გასპარინი დუბროვსკისეული კრიტერიუმებიდან პირველ ადგილზე ავტორ-პროტაგონისტს ათავსებს. რამდენადაც მნიშვნელოვანია პროტაგონისტის გაიგივება ავტორთან, სერჟ დუბროვსკის ავტოფიქციური რომანების შესწავლისას ცხადი ხდება, რომ მისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანია ანტაგონისტის, ანტიგმირის არსებობას ამბავში (ანტაგონისტად ხშირად გვევლინება მამის ფიგურა), რაც, ჩვენი აზრით, ავტოფიქციური რომანის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად შეიძლება ჩაითვალოს გამომდინარე იქიდან, რომ იგივე ტენდენცია შეინიშნება ანი ერნოს (მწერლის დედა, ყოფილი საყვარლის ახალი მეგობარი ქალი), კატრინ მილეს (მწერლის დედა), ერვე გიბერის (მწერლის მამა) და ავტოფიქციური ლიტერატურის სხვა მწერალთა შემოქმედებაში.ი. ჩარკვიანის მოცემული რომანის შემთხვევაში ანტაგონისტად გვევლინება ლენინი. რუმის საუბრები ლენინთან ერთგვარი ბრძოლაა იდეოლოგიური წნეხის წინააღმდეგ და, ამავდროულად არის წესრიგის, სისტემის დარღვევის მცდელობა, რაც ტერორისტული აქტის სახით გვევლინება ავტოფიქციურ ნარატივში. ადვილი მისახვედრია, რომ მთხრობელი მშვიდობისა და წესრიგის ილუზიას ტერორისტულ აქტს ამჯობინებს. საყურადღებოა ის, რომ ლენინი ყოველთვის რუმის სიზმრებში ჩნდება და, მიუხედავად იმისა, რომ ის მკვდარია და ხრწნის პირას მისული (საბჭოთა რეჟიმის მსგავსად 80-იან წლებში), მაინც ცდილობს რუმის გადაწყვეტილებებზე, მის ცხოვრებასა და აზროვნებაზე გავლენა მოახდინოს. სწორედ ლენინი ჩააგონებს რუმის თვითმფრინავის აფეთქებას. ეს შეიძლება დამაბნეველი აღმოჩნდეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ტერორისტული აქტი საბჭოთა სისტემის შერყევის საშუალებად გაიგება. ამ შემთხვევაში უნდა გვახსოვდეს რომანში ხაზგასმული მაცდურობა საბჭოთა ბელადისა, რომელიც ცდილობს, ნგრევის პირას მისულ რეჟიმს ჩააყოლოს თავისუფლება. თვითმფრინავის აფეთქებით ხომ რუმის სიკვდილი უწერია, რაც

თავისუფლად ფრენის ყოველგვარი შანსის მოსპობას ნიშნავს. სიკვდილის გაიდიალებით ლენინი ცდილობს, რუმი დაარწმუნოს, რომ ხორცთან გაშორებაა თავისუფლების ჭეშმარიტი სახე. ასეთი თავისუფლება კი სრულიად ეწინააღმდეგება იმ თავისუფლებას, რომელსაც ჩარკვიანის დაკარგული მეგობრები მიესწრაფოდნენ. ის, რომ რუმი არ ემორჩილება ლენინის გავლენას და არ აფეთქებს თვითმფრინავს, შეიძლება გავიგოთ, როგორც ი. ჩარკვიანის მიერ თვითმფრინავის გამტაცებელი ახალგაზრდებისათვის მიცემული სიცოცხლისა და ამ სიცოცხლეში მიღწეული თავისუფლების შესაძლებლობა. საინტერესოა ის, რომ რომანის დასასრულში თვითმფრინავი მაინც ფეთქდება, მაგრამ რუმის ჩარევის გარეშე. ასეთი დასასრული შეიძლება გავიაზროთ ხრწნის პირას მისული სისტემისათვის ბოლოს მოღების სიმბოლოდ და ი. ჩარკვიანის მიერ მეგობრების გამოცდილების გაზიარების ერთგვარ ფორმადაც.

თუ ავტობიოგრაფიულ ნარატივში ავტორი ვერ ხედავს წარსულის შეცდომების გამოსწორების გზას და ვერ ხედავს ცხოვრების გაგრძელების ღირებულ მიზეზს, ავტოფიქციურ ნარატივში ის ხელახლა იბადება სიკვდილის შემდეგ და ამ ახალ ცხოვრებას მისთვის აზრი აქვს.

დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ირაკლი ჩარკვიანის ავტორომანი ავტოფიქციური რომანის ნიშნებს აშკარად ატარებს და, რაც მთავარია, მის მიერ ნარატივების გამოყენების ფორმები სწორედ საკუთარი თავის, საკუთარი ცხოვრების ერთგვარ გამოგონებას ემსახურება. ორი განსხვავებული ნარატივის მეშვეობით ის ახდენს ავტობიოგრაფიული სინამდვილის შეპირისპირებას ავტოფიქციურ, შესაძლებელ სინამდვილესთან და ამ უკანასკნელის მეშვეობით ცდილობს წარსულისაგან განკურნებას და სიცოცხლის თავიდან დაწყებას. საბჭოთა რეჟიმის დანგრევა და განცდილი ტკივილისაგან თავის წლებით გამიჯვნა არ არის საკმარისი ტრამვისაგან გასათავისუფლებლად და, რადგანაც მხოლოდ ობიექტურ სინამდვილედ მიჩნეული ფაქტები არ არის საკმარისი პიროვნული რეალობის, სინამდვილის გადმოსაცემად, ირაკლი ჩარკვიანი ფიქრების, მოგონებებისა და განცდებისაგან ქმნის სივრცეს, რომელშიც ყველაზე მკაცრი სინამდვილეც კი შეიძლება შეიცვალოს, რომელშიც შესაძლებელი ხდება საკუთარი თავის ხელახლა შექმნა, რომელსაც შეუძლია განიკურნოს წარსულის ტრამვისაგან და განსხვავებული მომავლისაკენ გახსნას გზა. ჩარკვიანის ორივე

ნარატივი, ფაქტობრივად, ერთსა და იმავე პიროვნების ამბავს მოგვითხრობს, მაგრამ ორი განსხვავებული დასასრულით.

შენიშვნები:

[1] იხილეთ – Sadoux Marion, "*Christine Angot's autofictions: Literature and/or reality*?", Women's Writing in Contemporary France, ed Gill Ray and Michael Worton, Manchester 2002.

[2] იხილეთ – Jones Elisabeth H., Spaces of belonging, Amsterdam, New York, 2007.

[3] იხილეთ – Beaudoin Catherine, La Reception de *La Vie Sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet. Université du Québec à Trois-Rivières, 2009.

Jordan Shirley, Autofiction in the feminine, French Studies, Vol. 67, No. 1, 76–84, Queen Mary University of London, January 2013.

[4] იხილეთ – Raymond-Dufour Marie France, *Prolégomènes à l'autofiction au féminin : une lecture transpersonnelle de Putain de Nelly Arcan et La brèche de Marie-Sissi Labrèche*. Mémoire. Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 93, 2005.

[5] იხილეთ - Laurent Thierry, *L'Autofiction dans les romans de Patrick Modiano*, Thèse de doctorat, Université de Paris 4, 1995.

[6] იხილეთ – Tsiakmaki Foteini, *Du roman d'éducation à l'autofiction : 'Éducation européenne', Romain Gary, 'L'amant', Marguerite Duras, 'Eroïca', Kosmas Politis*, Mémoire de Maîtrise, Université de Dijon, 2004.

[7] იხილეთ – Dufrenoy Alexandre, *"Une forme de vie* : l'autofiction épistolaire d'Amélie Nothomb", http://www.autofiction.org/index.php?post/2015/11/06/Une-forme-de-vie-%3A-lautofiction-epistolaire-dAmelie-Nothomb.

Jordan Shirley, "Autofiction in the feminine". French Studies, Vol. 67, No. 1, 76–84, Queen Mary University of London, January 2013.

[8] იხილეთ - Hughes Alex, "*Recycling and Repetition in Recent French "Autofiction": Marc Weitzmann's Doubrovskian Borrowings*". The Modern Language Review, Vol. 97, No. 3 (Jul., 2002), pp. 566-576; Modern Humanities Research Association 2002.

[9] "...ავტობიოგრაფიული სინამდვილე მყარი კი არ არის, არამედ მუდმივად იცვლება, ვითარდება საკუთარი თავის აღმოჩენისა და საკუთარი თავის შექმნის ურთულეს პროცესში. უფრო მეტიც, ყოველი ავტობიოგრაფიული ნარატივის ცენტრში მდგომი "მე" უდავოდ ფიქტიური კონსტრუქციაა" (თარგმანი ჩვენია).

[10] "ვფიქრობ, რომ აღარ მაინტერესებს საკუთარი "მეს" ძიება. ოჰ, ალბათ, "მეს" ამოცნობის ინტერესი ადამიანს ყოველთვის აქვს, მაგრამ ასაკის მატებასთან ერთად ჩნდება შეგრძნება, რომ სინამდვილეში საკუთარი თავის შექმნა უფრო გინდა ადამიანს. სრულიად ამაოა "მეს" ძიება, მას ვერ იპოვით, მაგრამ გარკვეული თვალსაზრისით შესაძლებელია მისი შექმნა" (თარგმანი ჩვენია).

[11] "რეალობა - საგანთა/გარემოებათა ფაქტობრივი მდგომარეობა, რომელიც უპირისპირდება მათთან დაკავშირებულ განყენებულ ცნებებს; საგანი/გარემოება, რომლის დანახვა ან განცდა ნამდვილად შეიძლება, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ეს გამოცდილება არასასიამოვნოა; საგანი/გარემოება, რომელიც ადრე მხოლოდ ადამიანის გონებაში არსებობდა, მაგრამ ახლა მისი არსებობა ფაქტობრივია" (თარგმანი ჩვენია).

[12] "სიმართლე - რაც მართალია ან ფაქტს ან რეალობას შეესაბამება" (თარგმანი ჩვენია).

[13] "ჩვენი მიზნებისათვის საკმარისი იქნება გავსაზღვროთ "რეალობა", როგორც იმ ფენომენის თვისება, რომელიც ჩვენი ნებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს (რაც არ უნდა ძლიერ გვინდოდეს, მისი გაქრობა არ შეგვიძლია)"... (თარგმანი ჩვენია).

[14] "რა არის 'სიმართლე'? ავტოფიქციის კონტექსტში 'სიმართლეს' ვუწოდებდი ემოციაში დაბრუნების და მასში ჩაღრმავების უნარს, რომ წავშალოთ ყველაფერი არასანდო, რაც ამ ემოციის ნაწილი არ შეიძლება იყოს და რაც მას აკნინებს, რათა მკითხველს მივაწოდოთ შიშველი, ყოველგვარ იდეოსინკრეზულობას მოკლებული ემოცია, რათა მან შეიძლოს მისი გათავისება, საკუთრად აღქმა. როდესაც მწერალი აღწევს ემოციის ასეთ სიღრმეს, ემოცია ყველას საკუთრება ხდება, ის ხდება უნივერსალური" (თარგმანი ჩვენია).

[15] "პირველი მნიშვნელობა ნარატივს აკავშირებს ნარატიულ გადმოცემის ზეპირ ან წერილობით ფორმასთან, რომელიც მოგვითხრობს მოვლენაზე ან მოვლენათა სერიებზე... მეორე მნიშვნელობა ნარატივს აკავშირებს რეალურ ან გამონაგონ მოვლენათა თანმიმდევრობასთან და მათ ურთიერთმიმართებასთან, როგორებიცაა: კავშირი, დაპირისპირება, განმეორება და ა.შ. ... მესამე მნიშვნელობა ნარატივს ისევ მოვლენასთან აკავშირებს, მაგრამ არა მოთხრობილ მოვლენასათან, არამედ მოვლენასთან, რომელიც შედგენილია ვინმეს მონათხრობით, ანუ თვით ნარაციის აქტთან" (თარგმანი ჩვენია).

[16] "ერთმანეთთან დაკავშირებული მოვლენების ზეპირი ან წერილობითი ფორმით აღწერა, ანუ ამბავი, მონათხრობი" (თარგმანი ჩვენია).

[17] "სრულიად რეალური მოვლენების ფიქცია" (თარგმანი ჩვენია).

[18] "მწერალი, ნარატორი და მთავარი პერსონაჟი ერთსა და იმავე პიროვნებას შეესაბამებიან და ერთდროულად ბინადრობენ ფიქციურ სივრცეში"(თარგმანი ჩვენია).

[19] "პოსტტრამვული მწერალი შეიძლება განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას იჩენდეს ავტობიოგრაფიული ფიქციის, როგორც ცხოვრებისეული გამოცდილების მოთხრობის ფორმისადმი, რადგანაც ის მას საშუალებას აძლევს, გადმოსცეს გრძნობები მათთვის კონკრეტული მნიშვნელობის მინიჭების გარეშე და, ამასთან, ის ეპასუხება "თვითწარმოდგენის დილემას", რომელიც მწერლის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას ასახავს" (თარგმანი ჩვენია).

ლიტერატურა:

ჩარკვიანი ი. მშვიდი ცურვა.- თბილისი: ლოგოს-პრესი, 2006

Beaudoin Catherine . La Reception de La Vie Sexuelle de Catherine M. de Catherine Millet.- Université du Québec à Trois-Rivières, 2009

Berger P., Luckmann T. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge.- Penguin Books, 1966

Boulé J. P. Gender Melancholy in Doubrovsky's autofictions // in L'Esprit Créateur.- Volume 49.- Number 3.- pp. 64-78.- 2009 Fall

Cusset C. The Limits of Autofiction, 2012

http://www.catherinecusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf

Doubrovsky S. Autobiographiques de Corneille à Sartre.- Paris, 1988

Dufrenoy A. Une forme de vie : l'autofiction épistolaire d'Amélie Nothomb http://www.autofiction.org/index.php?post/2015/11/06/Une-forme-de-vie-%3A-lautofiction-epistolaire-dAmelie-Nothomb

Eikin, P.J. Fictions in Autobiography – Studies in Art of Self-invention.- New Jersey: Princeton, 1985

English Oxford Living Dictionaries. Oxford University Press.

https://en.oxforddictionaries.com

Gasparini P. Autofiction: une aventure du langage. Coll. Poétique.-Paris : Le Seuil, 2008

Genette, G . Narrative Discourse: An Essay in Method.-Cornell University,1980

Hughes A. "Recycling and Repetition in Recent French "Autofiction": Marc Weitzmann's Doubrovskian Borrowings" : The Modern Language Review // Modern Humanities Research Association.- 2002.- Vol. 97.-No. 3

Jensen M. Post-traumatic memory projects: autobiographical fiction and counter- monuments Textual Practice // Kingston University.- Vol. 28.- No. 4, 701–725. 2014

Jones Elisabeth H. Spaces of belonging.- Amsterdam, New York, 2007

Jordan S. Autofiction in the feminine, French Studies //Queen Mary University of London .-Vol. 67.- No. 1, 76–84.- January.-2013

Laurent Thierry. L'Autofiction dans les romans de Patrick Modiano, Thèse de doctorat.- Université de Paris 4, 1995

Raymond-Dufour M. F. Prolégomènes à l'autofiction au féminin : une lecture transpersonnelle de Putain de Nelly Arcan et La brèche de Marie-Sissi Labrèche. Mémoire.- Université du Québec à Trois-Rivières, 2005

Sadoux M. "Christine Angot's autofictions: Literature and/or reality?", Women's Writing in Contemporary France, ed Gill Ray and Michael Worton.- Manchester, 2002.

Tsiakmaki F. Du roman d'éducation à l'autofiction : 'Éducation européenne', Romain Gary, 'L'amant', Marguerite Duras, 'Eroïca', Kosmas Politis, Mémoire de Maîtrise.-Université de Dijon, 2004

Vilain P. L'autofiction en théorie. Chatou, Transparence, 2009

ნინო სურმავა

აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის თემა მე-20 საუკუნის არაბულ ლიტერატურაში (1935-1966)

აღმოსავლეთი და დასავლეთი კულტურაში, ლიტერატურასა და ფილოსოფიაში მოიაზრება როგორც მსოფლაღქმისა და საზოგადოებრივი მოწყობის ორი არსებითად განსხვავებული ტიპი. `აღმოსავლურ-დასავლური~ საკითხის მიმართ ინტერესს ინტელექტუალური საზოგადოების პოლემიკის რამდენიმე საუკუნოვანი ისტორია აქვს, ეს ინტერესი განსაკუთრებით უკანასკნელ ათწლეულებში გამძაფრდა. აღმოსავლურ-დასავლური პრობლემატიკა მრავალი სამეცნიერო ცენტრის შესწავლის საგანია. შეიქმნა მნიშვნელოვანი სოციალური და კულტუროლოგიური თეორიები.

გლობალიზაციისა და მზარდი მიგრაციების ფონზე კიდევ უფრო აქტუალური ხდება ცივილიზაციათა დიალოგის, კულტურათა ურთიერთზიარებისა და სინთეზის თემა. დიალოგის შესაძლებლობა და საერთო ენის გამონახვა ამ ორ რადიკალურად განსხვავებულ, აღმოსავლურ და დასავლურ, მუსლიმურ და ქრისტიანულ რეგიონს შორის, პირველ ყოვლისა, პოლიტიკური აქტუალობით არის ნაკარნახევი, თუმცა სოციალურ მეცნიერებათა სფეროდან ჰუმანიტარულ მეცნიერებებშიც გადმოინაცვლა და ნაყოფიერი ნიადაგი პოვა ლიტერატურაში. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის შეხვედრა, მათი ურთიერთაღქმა ყოველთვის განსაკუთრებული ყურადღების საგანი იყო როგორც ევროპელ, ისე – აღმოსავლელ ავტორებთან.

ჩვენი ინტერესის ფოკუსში არაბულ აღმოსავლეთსა და ევროპულ დასავლეთს შორის არსებული დაპირისპირება მოექცა, რომელსაც ცივილიზაციათა შეჯახება ეწოდა [ჰანტინგთონი, 1997: 1-2]. კოლონიალიზმის ეპოქაში ორი სრულიად განსხვავებული სამყაროს შეხვედრამ და კულტურათა კონფრონტაციის საკითხმა ფართო ასპარეზი პოვა ლიტერატურულ ტექსტებში. როგორც ევროპული, ისე აღმოსავლური (არაბული) ლიტერატურული დისკურსი (რომელშიც აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის თემაა წინ წამოწეული), ფაქტობრივად, შედეგია დასავლური კოლონიალური პოლიტიკისა, რომელმაც მთელი სისტემა შექმნა: თუ როგორ უყურებდა ევროპა არაბულ სამყაროს, როგორ ქმნიდა გარკვეულ მცდარ სტერეოტიპებს და ამით ცდილობდა თავისი იმპერიალისტური

პოლიტიკის გამართლებას, რასაც აღმოსავლეთის მხრიდან, ბუნებრივია, საპასუხო რეაქცია მოჰყვა. აღმოსავლეთმაც ჩამოაყალიბა გარკვეული სტერეოტიპები დასავლურ ცივილიზაციაზე. ახალ არაბულ ლიტერატურაში აღმოსავლეთის, როგორც კულტურული სივრცის ავტოპორტრეტი, მტრის ხატთან დაპირისპირების ფონზე ფორმირდებოდა, ლიტერატურულ დისკურსში იქმნებოდა აღმოსავლეთ-დასავლეთის სივრცის აღმნიშვნელი ავტოხატებისა და ჰეტეროხატების მკვეთრად პოლარიზებული მარკერთა სისტემა. მეტიც, მე-20 საუკუნის ზოგიერთი არაბული ლიტერატურული ტექსტი პოსტკოლონიურ ეპოქაში შურისძიებისკენ მიმართულ ერთგვარ იარაღადაც კი იქცა.

კულტურათა კონფრონტაციის მოტივი, უმრავლეს შემთხვევაში, გვხვდება იმ მწერლებთან, რომლებსაც თავიანთ თავზე გამოუცდიათ ორ სამყაროს შორის არსებული ბარიერის დაძლევის მცდელობა. ევროპაში სხვადასხვა მისიით გაგზავნილი არაბი ინტელექტუალები თავიანთ შემოქმედებაში დიდ ადგილს უთმობდნენ აღმოსავლეთ-დასავლეთის ურთიერთმიმართების საკითხებს. ამიტომ ლიტერატურული ნაშრომების პროტაგონისტად, შეგნებულად თუ გაუცნობიერებლად, სწორედ თავად ავტორები მოიაზრებიან ხოლმე.

აღმოსავლეთ–დასავლეთის შეხვედრის თემაზე შექმნილ რომანებს შორის საინტერესო ანალოგიები იკვეთება, რომელთა მეშვეობითაც შეიძლება დადგინდეს არაბული პროზის განსახილველად აღებული თემატიკის ერთგვარი ლიტერატურული უნივერსალიები. რომანებს მსგავსი სიუჟეტი აქვთ: მთავარი გმირი ორი კულტურის –აღმოსავლურისა და დასავლურის შეხვედრის ცენტრშია, ის აღზრდილია ტრადიციულ მუსლიმურ ოჯახში, განათლების მისაღებად მიემგზავრება ევროპაში, სადაც დასავლურ ფასეულობათა შეჯახების შედეგად სულიერ კრიზისს განიცდის, მწვავედ დაისმის კულტურული იდენტობის პრობლემა. გმირი გაორებულია, ის ტრანსფორმირდება და წლების შემდეგ შეცვლილი უბრუნდება საკუთარ ქვეყანას, თუმცა ევროპულ ცივილიზაციასა და კულტურულ ტრადიციებს ნაზიარები, სამშობლოში თავს უცხოდ გრძნობს, მისი იდენტიფიკაციის კრიზისი კიდევ უფრო მწვავდება. მთავარი გმირის სახის გამოკვეთაში უმნიშვნელოვანესი როლი ენიჭება, ერთი მხრივ, ევროპელ და, მეორე მხრივ, აღმოსავლელ ქალს. სასიყვარულო ურთიერთობის მეტაფორა ერთგვარ ნორმადაა ქცეული ამ ტიპის რომანებში – აღმოსავლელი კაცი მერყეობს ორ ქალს შორის, რომლებიც სიმბოლურად ორ განსხვავებულ კულტურას განასახიერებენ, დასავლელ ქალთან ურთიერთობით მთავარი

გმირი ცდილობს მის კულტურაში შესვლას, მოგვიანებით კი, როცა სამშობლოში ბრუნდება, აღმოსავლურ საზოგადოებასთან რეინტეგრაციისკენ ისწრაფვის ადგილობრივ ქალზე ქორწინებით. ზოგ რომანში (მაგალითად, „ადიბი“, „მიგრაციის სეზონი ჩრდილოეთში“) კარგად ჩანს ავტორის გაორებული მდგომარეობა, რომელსაც არ აქვს პრობლემის გადაწყვეტის ერთი გზა, ამიტომ ის იყენებს ერთგვარ მხატვრულ ხერხს და მკითხველს ორი სიუჟეტური ხაზის განვითარებას სთავაზობს, რომელთაგან ერთი რადიკალურია, მეორე – ზომიერი. დასავლეთთან ურთიერთობა ერთი გმირისთვის ტრაგიკულად მთავრდება, მეორე კი იდენტიფიკაციის კრიზისის გარეშე ბრუნდება საკუთარ ქვეყანაში.

წინამდებარე სტატიის ფარგლებში ქრონოლოგიური პრინციპით განვიხილავთ შემდეგ რომანებს:

1. ტაჰა ჰუსეინის „ადიბი“ (1935);
2. იაჰჰია ჰაკკის „უმ ჰაშიმის კანდელი“ (1944);
3. სუჰაილ იდრისის „ლათინური კვარტალი“ (1953);
4. ატ-ტაიბ სალიჰის „მიგრაციის სეზონი ჩრდილოეთში“(1966).

XX საუკუნის არაბული ლიტერატურის წარმოდგენილი პერიოდის „აღმოსავლურ-დასავლური“ რომანების ციკლში შედის ასევე ორი მნიშვნელოვანი ტექსტი: თავფიკ ალ-ჰაქიმის „ჩიტი აღმოსავლეთიდან“(1938) და ზუ ან-ნუნ აიუბის „დოქტორი იბრაჰიმი“ (1939). რადგან აღნიშნულ რომანებზე ჩვენს აკადემიურ სივრცეში უკვე გამოქვეყნებულია სამეცნიერო სტატიები, წინამდებარე ნაშრომში აღარ შევაჩერებთ მათზე ყურადღებას. [1]

ეგვიპტელი მწერალი და მოაზროვნე **ტაჰა ჰუსეინი** (1889–1973) XX საუკუნის არაბული მოდერნიზმის საკმაოდ გავლენიანი ფიგურა გახლდათ. საუკუნის პირველ დეკადაში ტაჰა ჰუსეინი ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც საერო განათლება მიიღო ჯერ კაიროს უნივერსიტეტში, შემდეგ კი სწავლა საფრანგეთში განაგრძო, რამაც დიდი გავლენა მოახდინა მისი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე.

ტაჰა ჰუსეინი დასავლური სამყაროს კულტურულ ღიაობას ემხრობოდა, ეს კი შესაძლებლობას აძლევდა ეგვიპტელებს, ესწავლათ პროგრესის საიდუმლოებანი. ტაჰა ჰუსეინი ეგვიპტესა და ევროპას ერთ კონტექსტში განიხილავდა, როგორც პანმედიტერანული კულტურის პროდუქტს. მისი აზრით, ევროპული ცივილიზაცია, ისევე

როგორც ეგვიპტური, ძველი ბერძნული ცივილიზაციიდან მომდინარეობდა (Greek-based civilisations) და ისლამმა, ისევე როგორც ქრისტიანობამ, ბერძნული ფილოსოფიის გავლენა განიცადა. ოსმალთა ბატონობამ კი გამოიწვია ის, რომ ევროპამ განაგრძო განვითარება, ხოლო ეგვიპტე ჩაიკეტა. ტაჰა ჰუსეინი ევროპული ჰეგემონიის წინააღმდეგია, მაგრამ, ამასთანავე, ევროპული განათლების მოდელის გადმოღების აუცილებლობაზე საუბრობს. ავტორი შთააგონებდა ახალგაზრდებს, რომ ისინი კი არ უნდა გარდაიქმნენ და შეიცვალონ, რათა ევროპელებს დაემსგავსონ, არამედ გააცნობიერონ, სინამდვილეში ვინ არიან [El-Enany, 2006: 55-56].

ტაჰა ჰუსეინის რომანი „ადიბი“ ("أديب") 1935 წელს გამოქვეყნდა. აღმოსავლეთ–დასავლეთის თემატიკას ავტორი მხატვრული ფორმით მხოლოდ ამ ნაწარმოებში ეხება. რომანში ორი სიუჟეტური ხაზი ვითარდება, რომლებშიც ძირითადად გამოყენებულია ეპისტოლარული მეთოდი. მთავარი პერსონაჟები – პროტაგონისტი და ნარატორი გადიან ერთსა და იმავე გზას, სასწავლო სტიპენდიით სხვადასხვა დროს ეგვიპტიდან განათლების მისაღებად პარიზში მიემგზავრებიან, ამ გამოცდილებას კი ერთმანეთს წერილებით უზიარებენ. თანამედროვე ევროპულ ცივილიზაციასთან შეხვედრა ზეგავლენას ახდენს რომანის ორ მთავარ გმირზე. უცხო ცივილიზაციის წინაშე აღმოჩენილებს უჭირთ, განსაზღვრონ თავიანთი კულტურული იდენტობა. დასავლურმა აზროვნებამ შეცვალა მათი მსოფლმხედველობა და შეუთავსებელი გახადა ცხოვრების ტრადიციული გზა. დასავლეთში გამგზავრების თემას რომანში უპირისპირდება რამდენიმე შეხედულება. ერთი მხრივ, მთავარი გმირის – ადიბის – დედა, რომელიც ძველ, ტრადიციულ დამოკიდებულებებს განასახიერებს და ის მთელი არსებით ეწინააღმდეგება შვილის ევროპაში სასწავლებლად წასვლას; მეორე მხრივ კი, თვითონ ადიბი, რომელიც მოუთმენლად ელოდება ევროპაში გამგზავრებას და არაფერს იშურებს ამ მიზნისთვის; ცოლსაც კი უყოყმანოდ ეყრება, რათა სასურველ სამყაროში გააღწიოს. არაბული ტრადიციული კულტურა აღმოსავლეთ-დასავლეთის ურთიერთობის თემატიკისადმი მიძღვნილ არაბულ რომანებში უპირატესად ქალური საწყისით არის წარმოდგენილი. ეს სიმბოლო, რომელიც დედისა და ეგვიპტელი ცოლის სახით ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ ეტაპზე სწორედ ტაჰა ჰუსეინის „ადიბში“ დასტურდება, შემდეგ სხვადასხვა ვარიაციით თითქმის ყველა ამ ტიპის არაბულ რომანშია გამეორებული. საგულისხმოა, რომ ტაჰა ჰუსეინთან სწორედ დედაა შვილის გამგზავრების ყველაზე შეურიგებელი მოწინააღმდეგე,

სწორედ დედას არ სურს, თავისი მშობლიური წიაღიდან გაუშვას შვილი შეუცნობელ უცხოეთში. აღნიშნულ რომანში ტაჰა ჰუსეინი ხაზს უსვამს ეგვიპტის კულტურულ იზოლაციას ადგილობრივ ტრადიციულ საზოგადოებაში უცხოეთზე არსებულ სტერეოტიპებზე მინიშნებით, სადაც შვილის გაგზავნა მშობლისთვის საშიში და მეტად არასასურველია. ადიბის დამოკიდებულება საკუთარი და ევროპული კულტურების მიმართ კარგად ჩანს ერთ–ერთ წერილში, რომელსაც ნარატორს უგზავნის:

„წადი პირამიდებთან.... ჩადი დიდი პირამიდის სიღრმეში.... იგრძნობ, როგორ შეგეხუთება სული, ოფლად დაიღვრები და გეგონება, რომ შენ ეზიდები ამ დიდებული ნაგებობის სიმძიმეს, რომელიც სადაცაა გაგანადგურებს. შემდეგ ამოდი პირამიდის სიღრმიდან და შეიგრძენი მსუბუქი სუფთა ჰაერი. იცოდე, რომ ეგვიპტეში ცხოვრება ჰგავს პირამიდის სიღრმეში ყოფნას, ხოლო პარიზში ცხოვრება – მაგ სიღრმიდან ამოსვლას“[,حسين 1998:155].

რომანის მეორე მაგისტრალური ხაზი, რომელიც დასავლეთში ცხოვრების შემდეგ მთავარი გმირის მშობლიურ კულტურასთან ხელახალი ადაპტაციის პროცესს გულისხმობს, ადიბის შემთხვევაში წყდება, გმირი გაუცხოებულია დასავლურ გარემოში. მიუხედავად იმისა, რომ მან შეითვისა ევროპული კულტურა, თავად ვერ ინტეგრირდა მასში და, ამასთანვე, მშობლიურ ფესვებსაც მოსწყდა, რამაც, საბოლოოდ, პროტაგონისტი ფსიქიკურ აშლილობამდე მიიყვანა. ნარატორის შემთხვევაში კი იდენტობის კრიზისი დაძლეულია, რადგან ის არ წყდება მშობლიურ ფესვებს, ცდილობს სხვა კულტურიდან აიღოს კარგი და დაუბრუნდეს საკუთარს.

ამდენად, ტაჰა ჰუსეინი თავის რომანშიც თამამად აცხადებს, რომ არ არის საჭირო შეიცვალო, დაკარგო საკუთარი იდენტობა, უარყო ყველაფერი მშობლიური და მიიღო სხვისი გაუზრებლად. მწერალი, იდენტობის შენარჩუნებით, ზომიერებისა და მოდერნიზაციის მომხრეა.

იაჰია იბრაჰიმ ჰაკკი (1905-1992) XX საუკუნის ცნობილი მწერალი და ნოველის ჟანრის ერთ-ერთი ფუძემდებელია ეგვიპტურ მწერლობაში. მისი მცირე ფორმატის რომანი „უმ ჰაშიმის კანდელი“ საინტერესოა როგორც აღმოსავლეთ-დასავლეთის ტრადიციულად დაძაბული დამოკიდებულებების მწერლისეული გააზრებით, ასევე – წერის ტექნიკითაც. იგი ხორცს ასხამს თავის ხედვას და აგებს ნაწარმოების მორალს. მწერალი ოსტატურად წარმოაჩენს იმ

მხატვრულ სახეებს, აღმოსავლეთ-დასავლეთს რომ უპირისპირებს ერთმანეთს, მატერიალისტურსა და სულიერს, ადამიანთა ლეთარგიულ მდგომარეობასა და მოძრაობის დაუოკებელ სურვილს [გარდავაძე, 2007: 106-112].

რომანის მთავარი გმირი – ისმაილი, ტრადიციულ მუსლიმურ ოჯახშია აღზრდილი, ამიტომ რელიგიური დღესასწაულები, ცრურწმენები და ხალხური ტრადიციები მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს მის მსოფლაღქმაზე. ისმაილს სასწავლებლად ინგლისში აგზავნიან, საიდანაც 7 წლის შემდეგ ის სრულიად შეცვლილი ბრუნდება. ევროპულ ცივილიზაციასა და კულტურულ ტრადიციებს ნაზიარები, განათლებული და პერსპექტიული ოფთალმოლოგი სამშობლოში თავს უცხოდ გრძნობს. ისმაილის ტრანსფორ-მაციისთვის ავტორი იყენებს კვლავ სასიყვარულო ურთიერთობის მეტაფორას. მთავარი გმირის პერსონაჟის გამოკვეთაში უმნიშვნელოვანესი როლი აკისრია მარის, ისმაილის ევროპელ კოლეგას. მარი სიმბოლურად დასავლურ კულტურას განასახიერებს, მისი და ისმაილის ურთიერთობა კონტრასტების წყვილეულებია; დასავლური ცივილიზაცია აქ არის აქტიური, ინიციატორი, ხოლო აღმოსავლური კულტურა – მოქმედების რეციპიენტი, ის, ვინც ემორჩილება და სწავლობს. მარი ათავისუფლებს ისმაილს ტრადიციისგან, სენტიმენტალობისგან, უნერგავს რწმენას საკუთარ თავში, მეცნიერებაში. შედეგად ისმაილი კარგავს თავის რელიგიურ რწმენას, რაც მჭიდროდაა დაკავშირებული მის კულტურულ ღირებულებებთან. ასეთი ცვლილება იწვევს ისმაილის სულიერ კრიზისს: *„ბიჭის სული კვნესოდა და იკლაკნებოდა გოგოს მოქნეული ცულის დარტყმების ქვეშ. გოგოს სიტყვებს მჭრელი დანასავით შეიგრძნობდა, იმ ცოცხალ ძაფებს რომ უჭრიდა, მას რომ კვებავდნენ, რამეთუ ეს ძაფები აკავშირებდა ბიჭს გარშემომყოფებთან. ერთ დღეს გამოიღვიძა და მისი სული ისე დალეწილიყო, ქვა ქვაზე არ დარჩენილიყო. რელიგია ზღაპრად ეჩვენა, რომელიც მხოლოდ მასების სამართავად გამოეგონებინათ“* [ახალი თარგმანები, 2009: 93].

ისმაილის მეორე სულიერი კრიზისი იწყება სამშობლოში გამგზავრების შემდეგ. ეგვიპტეში დაბრუნებული განათლებული ოფთალმოლოგი უპირისპირდება ხალხის რწმენასა და ტრადიციას. ადგილობრივებს სწამთ, რომ უმ ჰაშიმის, იგივე საიდა ზეინაბის მეჩეთის კანდელის ზეთი სასწაულებრივი ძალით კურნავს თვალებს. როცა ისმაილი დაინახავს დედამისი როგორ აწვეთებს უმ ჰაშიმის კანდელის ზეთს განკურნების იმედით ფატიმა ან-ნაზავიას, ისმაილის ბიძაშვილსა და საცოლეს, საშინლად გაცეცხლდება და მეჩეთში კანდელს

დაამსხვრევს. ხალხის მასის აგრესიისგან გადარჩენილი გმირი გადაწყვეტს თავად უმკურნალოს საცოლეს, თუმცა ვერაფერს ხდება მანამ, სანამ რწმენით აღსავსე ბოლოს კვლავ კანდელის ზეთს არ გამოიყენებს.

ამრიგად, ისმაილი სულიერად მაშინ დაეცა, საკუთარ ფესვებს ზურგი რომ აქცია, ხოლო დაბნეულობიდან კვლავ რწმენის შუქმა გამოიყვანა: *„ო, ეს სინათლე სად იყო აქამდე, ასე დიდხანს რად გამეცალა?! კეთილი იყოს შენი დაბრუნება! ის ლიბრი გადამეცალა, თვალზე და გულზე რომ მქონდა გადაკრული!“* [ახალი თარგმანები, 2009: 104]. ისმაილი მიხვდება, რომ ცოდნა და მეცნიერება საჭიროებს რწმენას, რომელსაც რომანში სიმბოლურად კანდელის ზეთი გამოხატავს. მთავარი გმირი აღმოსავლურ-დასავლური ღირებულებების სინთეზს ახდენს. ამდენად, იაჰია ჰაკკი კონფრონტაციის სულიერ მხარეს უსვამს ხაზს, რომელიც ისმაილის სულიერ კრიზისშია ნაჩვენები და მთავარი გმირის საკუთარ რელიგიურ ფასეულობებთან მიბრუნებით სრულდება.

ლიბანელი მწერალი **სუჰაილ იდრისი** კულტურათა კონფრონტაციის სოციო-ფსიქოლოგიურ მხარეს წარმოაჩენს. მისი რომანი „ლათინური კვარტალი“ არაბულ მხატვრულ ლიტერატურაში კულტურული დაპირისპირების ერთ–ერთ კლასიკურ ნიმუშად ითვლება [El-Enany, 2006:82]. სუჰაილ იდრისიც ტრადიციულ, სასიყვარულო ურთიერთობის მეტაფორას მიმართავს. აღმოსავლეთს განასახიერებს არაბი სტუდენტი მამაკაცი, ხოლო დასავლეთს – ევროპელი ქალი. მთხრობელი/პროტაგონისტი ორ არაბ მეგობართან ერთად ჩადის ბეირუთიდან პარიზში, რათა დაიცვას სადისერტაციო ნაშრომი ლიტერატურაში. პროტაგონისტისთვის, ისევე როგორც პარიზში მცხოვრები სხვა არაბი სტუდენტებისთვის, პარიზი გაიგივებულია თავისუფლებასთან: *„თითქოს მოიშორეს თავდაჭერილობის ის ტვირთი, რომელიც მხრებს უმძიმებდა მათ ქვეყანაში და იგრძნეს, რომ მოწოდებულები იყვნენ პარიზში შეუზღუდავი თავისუფალი ცხოვრების გასატარებლად, ისინიც მიჰყვნენ ამ ძახილს მთელი არსებით და უკან მოიტოვეს წარსულის ბორკილები“* [إدريس, 2001:19]. მას შემდეგ, რაც პროტაგონისტი მოწყდება თავის კულტურულ გარემოს, ანუ აღმოსავლეთს, ის გადის რთულ გზას. დასავლეთთან კონტაქტის შემდეგ მთავარი გმირი საკუთარი თავის ძიებაშია. ის ორ კულტურას შორის მერყეობს, მუდმივ ჭიდილშია შინაგან ხმასთან: *„გეყოფა ლაყბობა! შენ კვლავ გავიწყდება, პარიზში რომ ხარ! ამოიგლიჯე სულიდან ეს შენი ბეირუთი,*

მოიშორე, მოკალი და დამარხე! მიიღე პარიზი ისეთი, როგორიც არის, უყურე დიდხანს და ისიც არ დააყოვნებს, ისე შეგეპარება გულში და ბინას დაიდებს იქ“ [إدريس, 2001:22].

მთელი რომანის მანძილზე ნაჩვენებია, როგორ არიან არაბი სტუდენტები გატაცებულები დასავლელ ქალებთან ურთიერთობით. პროტაგონისტს აღიზიანებს მათი ამგვარი საქციელი, მას სურს, გაექცეს ამ ყველაფერს და თავშესაფარს აღმოსავლურ სამყაროში ეძებს. ფრანგი ქალების თავისუფლებას თავის აღმოსავლელ სატრფოს, ნაჰიდას და მის თავდაჭერილობას ადარებს, რომელიც, ერთი მხრივ, მოსწონს, და, მეორე მხრივ კი, თრგუნავს. პროტაგონისტი შინაგან კონფლიქტშია ორ შეუთავსებელ მორალს შორის.

თავდაპირველი იმედგაცრუების შემდეგ პროტაგონისტი იპოვნის საოცნებო ქალს – ჟანინს, რომელიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მთავარი გმირის ტრანსფორმაციის პროცესში. ავტორი პროტაგონისტის კავშირს ფრანგ ქალთან ახასიათებს როგორც სრულყოფილ სიყვარულს, რომლითაც აღსავსეა სულიც და სხეულიც, თუმცა ასეთი სრულყოფილი სიყვარულიც ვერ უძლებს ტრადიციის წნეხს. პროტაგონისტის დედა მთელი რომანის მანძილზე გვევლინება აღმოსავლური ტრადიციების დამცველად. სწორედ დედის მიზეზით წყვეტს მთავარი გმირი ჟანინთან კავშირს. დედა სიმბოლურად განასახიერებს აღმოსავლურ კულტურას, რომელიც ასე ღრმად არის გამჯდარი პროტაგონისტის ქვეცნობიერში და რომლისგანაც ის თავს ვერ აღწევს. დედის სიტყვებმა „შეარყია შვილის სულის სიმები“, კულტურულმა ღირებულებებმა ინდივიდუალური ნება დაუმორჩილა ოჯახისა და საზოგადოების სურვილს. შედეგად პროტაგონისტი გაორებულია, ის, ერთი მხრივ, ემორჩილება დედას და ჟანინს სწერს უარმყოფელ წერილს, ხოლო მეორე მხრივ, ეწინააღმდეგება საკუთარ თავს.

პარიზში დაბრუნების შემდეგ პროტაგონისტი ითავისუფლებს თავს ტრადიციის ბორკილებისგან, ყველანაირად ცდილობს ჟანინთან შერიგებას, ცოლობას სთავაზობს მას და მზადაა, მასთან ერთად დაბრუნდეს სამშობლოში, თუმცა ეს უკანასკნელი, სიყვარულის მიუხედავად, წერილით უარს ეუბნება თავის სატრფოს და უჩინარდება მისი ცხოვრებიდან. ჟანინის წერილში კარგად ჩანს მთავარი გმირის ძიების დასასრული, ის ტრანსფორმირებულია და საკუთარ საზოგადოებაში ბრუნდება განახლებული სტატუსით:

„გუშინ შევხვდი ადამიანს, რომელსაც აქამდე არ ვიცნობდი... აღმოვაჩინე, რომ შენი სამყარო, რომელზეც ოცნებობ, უფრო ფართო და დიდებულია და ჩემნაირ სუსტ ადამიანს არ შეუძლია მასში მყარად ყოფნა. შენ ახლა იწყებ ბრძოლას, მე კი დავასრულე... გუშინ შენს თვალებში დიდი მზაობა წავიკითხე, ძალიან დიდი, წინააღმდეგობისა და ბრძოლისათვის. შენ ახალი ადამიანი ხარ, რომელმაც იცის, რა უნდა და ისწრაფვის მისკენ რწმენით. შენ შენი სული იპოვნე, მაშინ როცა მე ის დავკარგე ... გასწი, საყვარელო, უკან არ მოიხედო, შენდამი ჩემი სიყვარული გამაძლებინებს, ამით დავკმაყოფილდები ცხოვრების ბოლომდე. დამტოვე ჩემს გზაზე, შენ კი, ჩემო არაბო სატრფოვ, დაუბრუნდი შენს შორეულ აღმოსავლეთს, რომელიც შენს მოლოდინშია და შენნაირი მებრძოლი ადამიანები სჭირდება“ [إدريس, 2001:281-282].

სუჰაილ იდრისი არ აკონკრეტებს, თუ რა სახის ბრძოლა ელის წინ პროტაგონისტს, თუმცა რომანში დომინირებს არაბთა ნაციონალიზმის, დამოუკიდებლობისა და ერთიანობის თემა. ასევე დგას ინდივიდუალიზმის და ტრადიციის გავლენისგან გათავისუფლების პრობლემა. პროტაგონისტი აღმოაჩენს, რომ მას სჭირდება ინდივიდუალური თავისუფლება, ის უბრუნდება საკუთარ საზოგადოებას და მზად არის სოციალური ნორმების შესაცვლელად. „ყველაფერი იწყება ახლა“ – სწორედ ამ ფრაზით სრულდება რომანი [إدريس, 2001:285].

სუდანელი მწერალი **ატ-ტაიბ სალიჰი** კულტურათა კონფრონტაციის პოლიტიკურ მხარეს წარმოაჩენს. აღმოსავლურ და დასავლურ ფასეულობათა შეჯახების შედეგად წარმოქმნილი კულტურული იდენტობის პრობლემა მასთან ყველაზე მწვავედ დაისმის. აშკარაა, რომ პოსტკოლონიალურ ეპოქაში პოლიტიკური მუხტი უფრო აგრესიულია, ვიდრე – კოლონიალიზმის პერიოდში.

სალიჰი „ორი კულტურის“ მატარებელ არაბ მწერალთა ჯგუფს მიეკუთვნება და მის შემოქმედებაში კულტურათა კონფრონტაციის მოტივი ხშირად წარმოდგენილია, როგორც გენდერული კონფლიქტი. ქალი თეთრკანიანია, ვაჟი – შავკანიანი. ქალი ევროპელია, ვაჟი – აფრიკელი. ამ ურთიერთობებს მიღმა ორი სამყაროს დაპირისპირებაა. ეს პრობლემა დრამატიზმითაა გაჟღენთილი სალიჰის რომანში „მიგრაციის სეზონი ჩრდილოეთში“, რომელმაც მსოფლიო მნიშვნელობის სახელი მოუპოვა ავტორს [გრძელიძე, 2009: 107-108]. რომანი გამოქვეყნების დღიდან (1966) ყოველთვის განსაკუთრებული ყურადღებით სარგებლობდა როგორც ევროპელ, ისე აღმოსავლელ კრიტიკოსთა მხრიდან. ნაწარმოებში ნაჩვენებია ბრიტანული კოლონიალური მმართველობის შედეგი სუდანში. ამ სპეციფიკურმა

ისტორიულმა სიტუაციამ დილემის წინაშე დააყენა ადგილობრივი ინტელექტუალები, რომლებიც გახლეჩილნი აღმოჩნდნენ აფრიკულ-არაბულ და ევროპულ კულტურებს შორის [Wielandt, 1981: 487]. რომანის მთხრობელი და მუსტაფა საიდი ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟები არიან. აქ ერთმანეთის პარალელურად ორი სიუჟეტური ხაზი ვითარდება.

მთხრობელი ბრუნდება სუდანში, თავის მშობლიურ სოფელში, ინგლისში გატარებული 7 წლის შემდეგ, სადაც მან საუნივერსიტეტო განათლება მიიღო. თანასოფლელებს შორის მის ყურადღებას იპყრობს „უცხო კაცი", რომლის სახელია მუსტაფა საიდი. მიუხედავად იმისა, რომ მუსტაფა დიდი პატივისცემით სარგებლობს თანასოფლელებს შორის, მთხრობელი დაეჭვდება მისი პიროვნებით. სწორედ მთხრობელის ცნობისმოყვარეობის შედეგად ეცნობა მკითხველი მუსტაფას განვლილ ცხოვრებას ინგლისში. რომანის ერთ-ერთი საკვანძო საკითხია მუსტაფას ურთიერთობა ინგლისელ ქალებთან; 30 წლის განმავლობაში ის ყველანაირი გზით ცდილობს მათ შეცდენას და საბოლოოდ თვითმკვლელობამდე მიჰყავს ისინი, ბოლოს კი 7 წელს ციხეში გაატარებს ინგლისელი ცოლის მკვლელობისთვის. რომანში მრავალი პასაჟი გვიჩვენებს, რომ მუსტაფა საიდისთვის ინგლისელ ქალებთან ურთიერთობა არის ერთგვარი რევანში ევროპული ძალადობისთვის. მუსტაფა თავის მსხვერპლს, ბრიტანელ ქალს ადარებს ქალაქს, რომელსაც ის იპყრობს და იმორჩილებს. საინტერესოა, რომ რომანში სწორედ ევროპელი ქალი, რომელიც სიმბოლურად დასავლეთს განასახიერებს, არის გულუბრყვილო და მსხვერპლი, ხოლო აღმოსავლეთის სიმბოლო – კაცი გამოდის დამპყრობლისა და კოლონიზატორის როლში. მუსტაფა გრძნობს, რომ ის ხმა, რომელიც მაცდურად ეპატიჟება და თავის მახეში აბამს მხვერპლს, სინამდვილეში, მისი არ არის, არამედ ეს არის ევროპული ძალადობის „სენი", რომელიც ევროპამ ადრე გადასდო აფრიკას ან „შხამი", რომელიც ევროპელებმა გაუშვეს ისტორიის ვენებში. საბოლოოდ, მუსტაფა ბრუნდება სუდანში და ქორწინდება ადგილობრივ ქალზე, ის უბრუნდება თავის გეოგრაფიულ საწყისს, მაგრამ ამით მისი პიროვნების კულტურული გახლეჩა კიდევ უფრო ძლიერდება და ორ კონტრასტულ ნაწილად იყოფა.

დასავლეთთან ურთიერთობა მუსტაფასთვის ტრაგიკულად მთავრდება. მან ვერ იპოვა საკუთარი თავი ვერც დასავლეთში და ვერც აღმოსავლეთში, რადგან სამშობლოშიც კი ადგილობრივებისთვის მუსტაფა არის „უცხო". საბოლოოდ ის ნილოსში უჩინარდება.

მუსტაფასგან განსხვავებით, მთხრობელი იბრძვის თვითიდენტიფიკაციისთვის. ის ცდილობს, სხვა კულტურიდან აიღოს კარგი და თან არ მოწყდეს მშობლიურ ფესვებს. ამ ბრძოლაში მთხრობელის ემოციური ბალანსი ირღვევა [صالح, 1997: 154-156], როგორც მუსტაფას შემთხვევაში მოხდა. ისიც შედის მდინარეში, მაგრამ მუსტაფასგან განსხვავებით, ბრძოლიდან გამარჯვებული გამოდის. მთხრობელი ირჩევს სიცოცხლეს [Elad-Bouskila, 1998: 77-78]. მისთვის ინდივიდუალიზაციისა და „საკუთარი კულტურული ფესვებისკენ მიბრუნების პროცესი“ წარმატებით დასრულდა [Siddiq, 2003: 104].

მიუხედავად იმისა, რომ რომანის ორი მთავარი გმირის თემატური, სტრუქტურული და სტილისტური ანალოგიები მუსტაფას წარმოგვიდგენს როგორც მთხრობელის ალტერ-ეგოს, ცივილიზაციების შეჯახება სრულიად განსხვავებულად ზემოქმედებს მათზე. ეს, ნაწილობრივ, გამოწვეულია მათი განსხვავებული პიროვნული განწყობებითა და აღზრდით და ნაწილობრივ იმით, რომ სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები არიან და მაშასადამე, აქვთ განსხვავებული გამოცდილება ბრიტანეთთან ურთიერთობისა. მუსტაფა წავიდა ოქსფორდში სწავლის გასაგრძელებლად მაშინ, როდესაც ინგლისს ეპყრა სრული ძალაუფლება სუდანზე. მთხრობელმა დაასრულა თავისი სწავლა ინგლისში დაახლოებით 30 წლის შემდეგ, როცა ბრიტანული კოლონიალური მმართველობა სუდანში დასრულებული იყო და მიმართება ბრიტანული ცივილიზაციის მიმართ შეიცვალა, ის სუდანელთა უმრავლესობისთვის იქცა მათი ინტელექტუალური თვალთახედვის კომპონენტად [Wielandt, 1981:493]. მუსტაფა საიდის „რევანშისტული კამპანიისგან“ განსხვავებით, რომანის მთხრობელი უარყოფს ძალადობის პრინციპს. ეს ჩანს არა მხოლოდ იმ ფაქტიდან, რომ ინგლისში ყოფნის დროს ის არ სჩადის არანაირ ბოროტმოქმედებას, არამედ იქიდანაც, რომ რომანის ბოლოს მთხრობელი არ დაწვავს მუსტაფას სახლის ინგლისურ ოთახს. ეს ოთახი წარმოადგენს მუსტაფას პიროვნების ევროპულ მხარეს, რომელიც შექმნა ევროპულმა კოლონიალიზმმა. ოთახის დაწვა სიმბოლურად აგრძელებს ევროპელ კოლონიალისტთა ძალადობის ჯაჭვს. მთხრობელს კი სჯერა, რომ ეს ჯაჭვი უნდა გაწყდეს.

ამდენად, სტატიაში განხილული ოთხი რომანის მაგალითზე შესაძლებელია გამოვყოთ რამდენიმე მნიშვნელოვანი თავისებურება, რაც ახასიათებს აღმოსავლეთ-დასავლეთის თემატიკაზე შექმნილ მხატვრულ ნიმუშებს მე-20 საუკუნის არაბული ლიტერატურაში:

1. აღმოსავლური და დასავლური კულტურული სივრცეები მკვეთრად არის გამიჯნული ნაწარმოებებში. მთავარი პერსონაჟის ამ სივრცეთა ზღვარზე, ორ კულტურულ ნიადაგზე დგომა აღბეჭდილია მერყეობით, სულიერი კრიზისით და ორ სივრცეს შორის განვლილი რთული გზებით. საბოლოოდ კულტურული მენტალობის ცვლილებით „მე" ხდება უფრო ტოლერანტული „სხვის" მიმართ და ერთგვარ ჰიბრიდულ იდენტობას იძენს, რომელიც აერთიანებს აღმოსავლურ-დასავლურ ფასეულობებს. მიუხედავად იმისა, რომ წარმოდგენილი რომანები აღმოსავლური (არაბულ-ისლამური) და დასავლური (ევროპული) კულტურების ღია დაპირისპირებასა და კონფრონტაციაზეა აგებული და ამ შედარებითობის ფონზე ავტორთა მიერ ავტოქტონური კულტურის უპირატესობებია ხაზგასმული, კულტურათა დიალოგის სივრცეში მოქცეული ოთხივე რომანის გმირი ორ სივრცეს შორის განვლილი რთული და დახლართული გზებით მაინც ჰიბრიდული კულტურული იდენტობის მატარებელნი არიან.

2. ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ნარატივის ხაზი უწყვეტადაა დაკავშირებული წარსულთან, საკუთარ მემკვიდრეობასთან. მშობლიურ სივრცესთან სრული წყვეტით გმირის იდენტობის კრიზისი დაუძლეველია და ასეთ შემთხვევაში მწერალი მიმართავს მეორე სიუჟეტური ხაზის აგების სტრატეგიას, რომელიც პირველთან შედარებით ზომიერია და კულტურათა სინთეზისკენ იხრება.

3. ოთხივე ავტორი საკუთარი ცხოვრების გზით ადასტურებს ევროპული კულტურის გავლენის ქვეშ ყოფნას: ევროპული განათლება, სამსახურეობრივი კარიერა ევროპაში, აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის ხშირი მოგზაურობა, ბუნებრივია, მათ კუტურული ზეგავლენის ქვეშ აქცევს, რაც ქვეცნობიერად აისახება კიდეც მათ ნაწერებზე. მეტიც, სამეცნიერო კრიტიკა ასეთ ლიტერატურულ ნაშრომებს ზოგჯერ ავტობიოგრაფიულ ჟანრსაც მიაკუთვნებს ხოლმე.

4. ოთხივე რომანს ერთი ტიპის სცენარი აქვს – მთავარი გმირის სასწავლებლად წასვლა ევროპაში, რომელიც გმირს აძლევს საშუალებას, ერთმანეთს შეადაროს ორი სრულიად განსხვავებული კულტურა. რომანებში იკვეთება ის საერთო მარკერები, რომლებსაც ავტორები აღმოსავლური და დასავლური სივრცეების აღსანიშნავად იყენებენ: აღმოსავლეთი – ტრადიციული, სულიერი, პასიური, ღმერთს მინდობილი. დასავლეთი – თავისუფალი, მატერიალისტური, აქტიური, მეცნიერებისა და განათლების წყარო. აღმოსავლეთიდან

დასავლეთში მოგზაურობა აუცილებლად სასიყვარულო ისტორიას ეჯაჭვება. ამ ურთიერთობებში კაცი აღმოსავლელია და ქალი – დასავლელი, სიყვარული კი მათი დიალოგის ენა. მართალია, დიალოგი და მისი ენა მხარეებისთვის გაუგებრად რჩება, მაგრამ ეს ურთიერთობა მათ პიროვნებაზე წარუშლელ კვალს ტოვებს, მათ იდენტობას ცვლის და ხდება ის წარსული, რომელიც მათ მომავალს განსაზღვრავს.

ამრიგად, აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის თემა მეოცე საუკუნის არაბული ლიტერატურისათვის მეტად აქტუალური საკითხია. ჩვენ მიერ განხილული ტექსტები მოიცავს 1935-1966 წლების პერიოდს და მათში დასმულია ორი კულტურის შეხვედრის შედეგად გამოწვეული მთავარი გმირის კულტურული იდენტობის პრობლემა, რომლის მიზანია, იპოვოს საკუთარი თავი და დასავლეთში მიღებული განათლება და გამოცდილება სამშობლოში გამოიყენოს. ტაჰა ჰუსეინის რომანის მთავარი გმირი ვერ ახერხებს იდენტობის კრიზისის გადალახვას, ის წყვეტს კავშირს აღმოსავლეთთან და დასავლეთში „იკარგება“. რომანში განვითარებული მეორე სიუჟეტური ხაზი მთხრობელის შემთხვევაში უფრო ზომიერია. იაჰია ჰაკკი „უმ ჰაშიმის კანდელში“ მთავარი გმირის განვითარების რთულ გზას გვიჩვენებს, რომელიც მეცნიერებისა და რელიგიის შერიგებით სრულდება. აქ ნაჩვენებია აღმოსავლურ-დასავლურ ღირებულებათა მკვეთრი დაპირისპირება და კონფრონტაციის სულიერი მხარე. სუჰაილ იდრისი კულტურათა კონფრონტაციის სოციო-ფსიქოლოგიურ მხარეს წარმოაჩენს. ტრადიციულ აღმოსავლეთსა და თავისუფალ დასავლეთს შორის გავლილი რთული გზის ბოლოს მთავარი გმირი ტრანსფორმირებულია და საკუთარ საზოგადოებაში ბრუნდება განახლებული სტატუსით. ატ-ტაიბ სალიჰი კულტურათა კონფრონტაციის პოლიტიკურ მხარეს წარმოაჩენს და ორ სიუჟეტურ ხაზს ავითარებს, რომელთაგან ერთი რადიკალურია, მეორე – ზომიერი. მუსტაფას შემთხვევაში ევროპასთან ურთიერთობა არის მასზე შურისძიების იარაღი კოლონიალური პოლიტიკის გამო, ხოლო მთხრობელის შემთხვევაში – განათლების წყარო.

[1] უფრო ვრცლად იხილეთ: 1. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ჰუმანიტარული კვლევების სამეცნიერო ჟურნალი "წელიწდეული" # 5, თბილისი, 2016 წ. გვ. 233-266.

2. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები "თანამედროვე ინტერდისციპლინარიზმი და ჰუმანიტარული აზროვნება", აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ქუთაისი, 2015 წ. გვ.43–50.

3. თსუ შოთა რუსთაველის სახელობის ლიტერატურის ინსტიტუტის მე-8 საერთაშორისო სიმპოზიუმის – „ნაციონალური ლიტერატურები და კულტურული გლობალიზაციის პროცესი", სრული მასალების კრებული, ნაწილი 2, თბილისი, 2015 წ. გვ. 389-397.

ლიტერატურა:

ახალი თარგმანები // ლიტერატურული ალმანახი / (რედ. გ. ლობჟანიძე).- თბილისი: დიოგენე, 2009

გარდავაძე დ. აღმოსავლეთის და დასავლეთის შეხვედრა ახალ არაბულ მწერლობაში // სჯანი.- #8.- თბილისი.- 2007

გრძელიძე ი. ღიმილი წყლის ბაგეზე - თანამედროვე არაბული პროზის მცირე ანთოლოგია.- თბილისი, 2009

ჰანტინგთონი ს. ცივილიზაციათა შეჯახება? საქართველოს ახალგაზრდა პოლიტოლოგთა ასოციაცია, პლურალიზმის ცენტრი.-თბილისი, 1997

Elad-Bouskila A. Shaping the cast of characters: The case of AL-Tayyib Salih, Journal of Arabic Literature, XXIX, Brill, Leiden,1998

El-Enan R. Arab Representations of the Occident. Routledge, 2006

Siddiq M. The Process of Individuation in al-Tayyeb Salih's Novel // Journal of Arabic Literature.- IX.- Brill, Leiden.- 2003

Wielandt R. The problem of Cultural Identity In The Writings of Al-Tayyi Salih, Studia Arabica et Islamica, Beirut, 1981

إدريس سهيل افاق عربية (43) الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة " الحي اللاتيني, 2001

حسين طه "أديب ". مكتبة الأسرة. القاهرة, 1998

صالح الطيب "موسم الهجرة الى الشمال ". دار الجنوب-تونس, 1997

ლელა ებრალიძე

ევფემიზმები და მათი თარგმნის სტრატეგიები (ქართული და ინგლისური ენების მასალაზე)

მეტყველების ევფემიზაციას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. სახელწოდება ევფემიზმი ბერძნული ენიდან მომდინარეობს (ბერძნ. euphēmismos – შელამაზებული სიტყვების გამოყენება, eu „კარგად“ + phēmē „ვლაპარაკობ“), ჯერ კიდევ ჰომეროსთან გვხვდება და გულისხმობს ძველ წარმართულ ჩვეულებას, რომლის მიხედვითაც, მსხვერპლის შეწირვისა და ლოცვების წარმოთქმის დროს მხოლოდ „კარგი მნიშვნელობის“ სიტყვები უნდა გამოეყენებინათ.

ევფემიზმები დიდი ხანია იქცა მთელი მსოფლიოს მასშტაბით მეცნიერების არაერთი დარგისა და არაერთი მეცნიერის შესწავლის საგნად და ძნელია, უკვე არსებულ მასალას რაიმე შემატო, მაგრამ წინამდებარე ნაშრომში ჩვენ ამ ლინგვისტურ მოვლენას თარგმანის კუთხით განვიხილავთ. თუმცა, სანამ თარგმანზე გადავალთ, საჭიროდ მიგვაჩნია, მოკლედ მიმოვიხილოთ ევფემიზმების რაობა და სახეობები.

ჰიუ როუსონი ევფემიზმებს ორ კატეგორიად ყოფს: დადებით და უარყოფით ევფემიზმებად [Rawson, 1998:492]. დადებითი ევფემიზმების მაგალითად მას მოჰყავს საზოგადოების რომელიმე წევრის მიმართ სოლიდარობის ნიშნად ამა თუ იმ პროფესიის გამოგონილი, გაკეთილშობილებული სახელწოდებები. ასეთი ევფემიზმებია: ინგლისურში environmental engineer-ის ხმარება garbage man-ის ნაცვლად, janitor-ის ჩანაცვლება custodian-ით და ა.შ., ქართულში კი „სტილისტი“ „პარიკმახერის“ ან „დალაქის“ ნაცვლად, „ოფისის ასისტენტი“ ან „ადმინისტრაციული ასისტენტი“ „მდივნის“ მაგივრად და სხვ.

ევფემიზმების უმეტესი ნაწილი უარყოფითია. მათი მიზანია ადრესატის დაზოგვა, მისთვის უარყოფითი, არასასიამოვნო და არასასურველი შინაარსის ინფორმაციის უფრო შერბილებული ფორმით მიწოდება. ამის მაგალითად როუსონთან გვხვდება low-income (დაბალი შემოსავალი) ნაცვლად სიღარიბის გამომხატველი სიტყვისა poverty. ქართულში ასეთი სიტყვები და ფრაზებია: „აღარ არის“ (სიკვდილის მნიშვნელობით), „გისოსებს მიღმა“ (ციხეში), „ნასვამი“ ნაცვლად „მთვრალისა“, „ჭარბწონიანი“ ნაცვლად „მსუქნისა“ და სხვ. ამ გამონათქვამების ინგლისური შესატყვისებია: no longer with us, behind bars, seriously ill, intoxicated, overweight და ა.შ.

საინტერესოა ლ. სამოსკაიტეს მიერ ევფემიზმების დაყოფა თემატურ ჯგუფებად [Samoskaite, 2011:13] რის შედეგადაც გვაქვს ექვსი ჯგუფი:

1. პროფესიული ევფემიზმები: cleaning operative ნაცვლად სახელწოდებისა road sweeper/dustman, sanitation engineer (garbage man), meat technologist (butcher), beautician (hairdresser), domestic engineer (maid), undertaker/cemetery operative (gravedigger), call girl, sex worker (prostitute) და ა.შ. ქართულად გვაქვს „დაკრძალვის ორგანიზატორი" „მესაფლავის" ნაცვლად, „გოგონა გამოძახებით" ან „სექს მუშაკი" „მეძავის" ნაცვლად და სხვანი.
2. დაავადებებთან დაკავშირებული ევფემიზმები: კიბოს ნაცვლად ინგლისურში გამოიყენება long illness, the big C, neoplasia, ქართულში კი „ხანგრძლივი და მძიმე ავადმყოფობა", „უკურნებელი სენი"; „ორსულობის ხელოვნურად შეწყვეტა" (pregnancy termination) ცვლის „აბორტს" (abortion); სამედიცინო ენაზე „ლეტალური შედეგის დადგომა (ინგლისურად lethal/fatal outcome) პაციენტის სიკვდილს გულისხმობს. აქვე უნდა ვახსენოთ mental patient, mentally ill ნაცვლად სიტყვისა mad („სულიერად, ფსიქიკურად დაავადებული" და არა „გიჟი"). ასევე physically challenged („უნარშეზღუდული") გაცილებით რბილად ჟღერს, ვიდრე invalid, disabled, handicapped („ინვალიდი", „ხეიბარი").
3. სიკვდილთან დაკავშირებული ევფემიზმები: ეს კატეგორია ყველაზე მრავალრიცხოვანია. ინგლისურში სიტყვა „სიკვდილის" ევფემიზმებია: to pass away, to breath one's last, in a better place, with the angels, join the majority, depart, meet his/her maker, feeling no pain, cross the bar, resting in peace, go west, kick the bucket, bite the dust და ა.შ. ქართულში გვაქვს „გარდაიცვალა", აღარ არის", „სული უფალს მიაბარა", „სული დალია", „სიცოცხლეს გამოესალმა", „თვალი დახუჭა", „წავიდა მარილზე", „წერილი წაიღო" და უამრავი სხვა გამონათქვამი. საინტერესოა სიკვდილის აღმნიშვნელი ევფემიზმები, რომლებიც „ვეფხისტყაოსანშია" გამოყენებული: „ვაი, საწუთრო ბოლოდ თავსა *ასუდარებს-აზეწარებს!*' (716),4 [ზოლქვაძე, 1997:40].
4. სექსთან დაკავშირებული ევფემიზმები: სქესობრივი ურთიერთობის გამოსახატავად გავრცელებული გამოთქმებია: making love, doing it, sleeping with, knocking boots, burrying the bone, getting busy, making the beast with two backs, ა.შ., რომელთაგან უკანასკნელი თვით შექსპირთან გვხვდება – „ოტელოს" პირველი აქტის

პირველ სცენაში იაგო ბრაბანციოს ასე მიმართავს: “I am one, sir, that comes to tell you your daughter and the Moor are now making the beast with two backs”[1] („მე აქ იმის საცნობლად გახლავართ, რომ ამჟამად თქვენი ქალი და მავრი ერთ-სულს და ერთ-ხორცს პირუტყვს წარმოადგენენ“) [შექსპირი, 1954:268], (მთარგმნელი – ივანე მაჩაბელი). ქართულში გვაქვს „ერთად წოლა“, „ერთად ყოფნა/ცხოვრება“, მაგალითად „მას ღამე ფატმან იამა ავთანდილს თანა წოლითა“ (1253) [რუსთაველი, 1987:236].

5. დანაშაულის გამომხატველი ევფემიზმები: ინგლისურში გვაქვს: gentleman of the road ყაჩაღის, მძარცველის მნიშვნელობით, behind bars (მისი ქართული შესატყვისია „გისოსებს მიღმა“), send somebody to glory (მოკვლა, ქართულად „გასაღება“), candy man ნარკოტიკებით მოვაჭრის, ხოლო go high/ be in high და ნარკოტიკების მიღების აღსანიშნავად. ქართულში გვაქვს: „ნარკოტიკების მომხმარებელი“, „ნარკოდამოკიდებული“, „ოპიოიდებზე დამოკიდებული“ და სხვ.

6. *6.* პოლიტიკური ევფემიზმები: ეს კატეგორიაც საკმაოდ მრავალრიცხოვანია და სხვა კატეგორიებთან შედარებით უფრო მეტად უნივერსალურია. მაგალითად, manifestation და არა mass protest (ქართულად „მანიფესტაცია“, „საპროტესტო გამოსვლის“ ნაცვლად), collateral damage ნაცვლად civilian casualties (ქართულად „ომის თანმდევი ზარალი“ ან „ადამიანური ზარალი“ იმის ნაცვლად, რომ ითქვას „მსხვერპლი მშვიდობიან მოსახლეობაში“), *departmental restructuring/reorganization ნაცვლად უფრო პირდაპირი ტერმინისა staff reduction (ქართულად „რეორგანიზაციის“ ხმარება „შემცირების“ ნაცვლად).*

ევფემიზმებზე მსჯელობისას შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ მაკა ბალაძის სადისერტაციო ნაშრომს [ბალაძე, 2015:33-43], რომელშიც საფუძვლიანად არის განხილული ევფემიზმებთან დაკავშირებული საკითხები. თავის ნაშრომში *მაკა ბალაძე სამოსკაიტეს მიერ შემოთავაზებულ კატეგორიებს ამატებს კიდევ სამ კატეგორიას, უფრო სწორად, ცალ-ცალკე გამოჰყოფს სამედიცინო, დაავადებებთან და ფიზიკურ ნაკლოვანებებთან დაკავშირებულ ევფემიზმებს და ასევე თავაზიანობით წარმოთქმულ გამოთქმებს.*

ხსენებულ შრომაში ცალკე ჯგუფად გამოყოფილი არ არის რელიგიური ევფემიზმები, თუმცა მისი ავტორი ტაბუსთან მიმართებაში საუბრობს ამ საკითხზე. ჩვენთვის საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ქართულში ღმერთთან დაკავშირებული ევფემიზმები არ მოგვეპოვება და

გაოცების ან აღშფოთების გამოსახატავად გამოთქმას „ღმერთო ჩემო!“ *ვიყენებთ, მაშინ როდესაც ინგლისურად გამოთქმების Oh, my* God! God! ან Jesus! ნაცვლად ამბობენ Gosh! Gee! Oh my gosh! Oh my goodness! რაც შეეხება სატანასთან დაკავშირებულ ევფემიზმებს, ინგლისურად სიტყვა devil-ს ჩაანაცვლებენ შემდეგი გამოთქმებით: god of this world, black man, black lad, black Sam, black spy, black gentleman, old Nick, old dad, old chap, old Roger, old smoker or old sooty.[2]

ქართულად „ეშმაკისა“ და „სატანას“ ნაცვლად არცთუ ბევრი სიტყვა იხმარება (მაგ. „მაცდური“, „უწმინდური“, „ამ ქვეყნის ღმერთი“), თანაც ქართულად სატანას ისე შინაურულად და იუმორით არ მოვიხსენიებთ, როგორც ინგლისურად. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც თავს იჩენს განსხვავება ორ კულტურას, ორი ერის ტრადიციებსა და მსოფლაღქმას შორის. ასეთ დროს, იმ გამოთქმების თარგმნისას, რომელთა კულტურული შესატყვისიც სამიზნე ენაზე არ მოგვეპოვება, ჩვენ დასაშვებად მიგვაჩნია ეგრეთ წოდებული „ფორინიზაციის“, ანუ „გაუცხოების“ პრინციპის გამოყენება და გამოთქმის კალკირება. მაგალითად, შესაძლებელია მკითხველისათვის ისეთი გამოთქმების შეთავაზება, როგორებიცაა: „შაოსანი ჯენტლმენი“ ან „შავი აგენტი“, ან თუნდაც „ბნელი სემი“ ან „ბნელი როჯერი“, რომელთაც მკითხველი ადვილად გაიგებდა კონტექსტის ან, შესაძლოა, სქოლიოს ან შენიშვნის დახმარებით.

კულტურულ განსხვავებებთან დაკავშირებით უნდა აღვნიშნოთ, რომ თარგმნისას ყველაზე მეტ სირთულესეროვნული კოლორიტის მატარებელი ენობრივი ერთეულები ქმნის. აქ გავიხსენებთ პროფ. დალი ფანჯიკიძის შენიშვნას: „ის, რაც ენობრივ და კულტურულ სამყაროში გაშინაურებული მთარგმნელისათვის გასაგებია და ემოციის აღმძვრელი, თარგმანში მექანიკურად გადმოტანისას შეიძლება მკითხველისათვის ან გაუგებარი, ან ემოციის თვალსაზრისით უსულო აღმოჩნდეს“ [ფანჯიკიძე, 1988:14]. როდესაც დედნისეული გამოთქმების შესატყვისებს სამიზნე ენაზე არ გააჩნიათ მსგავსი დატვირთვა, ასეთი გამოთქმები, შესაძლოა, უთარგმნელ ელემენტადაც კი ჩაითვალოს, მაგალითად ევფემიზმი „ბატონები“, რომელიც ქართულად წითელას, ჩუტყვავილას, ყივანახველას და მსგავსი ინფექციური დაავადებების აღსანიშნავად იხმარება. „ქართველთა ძვ. რელიგიური შეხედულებით, ამ სნეულებას იწვევდნენ ანთროპომორფული სახის პატარა ზებუნებრივი არსებები ე.წ. ბატონები... რომელ ოჯახსაც ეწვეოდნენ, იქ ავადმყოფობა ჩნდებოდა; სწამდათ,

რომ მათ მუსიკა, ცეკვა, ყვავილები, ტკბილეულობა უყვარდათ და, თუ სურვილს აუსრულებდნენ, დაავადებაც იოლად გაივლიდა“.[3]

ინგლისურში აღნიშნულ დაავადებებს კრებითად მოიხსენიებენ როგორც viral exanthems (rashes) და ყოველი მათგანისათვის მოიპოვება შესატყვისი ტემინი, მაგ.: ჩუტყვავილა – chiken-pox, ყვავილი – smallpox, ყბაყურა – mumps და ა.შ. მაგრამ არ არსებობს ქართული ევფემიზმის „ბატონები“ მსგავსი კონოტაციის მქონე სიტყვა, ამიტომაც, ვფიქრობთ, ასეთ შემთხვევაში მთარგმნელმა რეცეპტორ მკითხველს სათანადო ინფორმაცია სქოლიოს და შენიშვნის მეშვეობით უნდა მიაწოდოს.

გავიხსენოთ ასევე სიტყვა „გველის“ აღმნიშვნელი ქართული ევფემიზმები: „უხსენებელი“, „მცურავი“, „უსახელო“, „ურწმუნო“, „წყეული“ და სხვანი. ბიბლიური თქმულების მიხედვით, ღმერთმა დაწყევლა გველი, როგორც არსება, რომლის სახეც მიიღო ეშმაკმა ევას შესაცდენად [ჯორჯანელი, 1977:55]. გველის ტაბუირება ქართულში, სავარაუდოდ, ჩვენი წინაპრების ცრურწმენიდან მომდინარეობს, რომ ამ ქვეწარმავლის დასახელებით მას თავისთან მოუხმობდნენ. ინგლისურში გველთან დაკავშირებით არც ტაბუ არსებობს და არც ევფემიზმები. სიტყვის snake მნიშვნელობათა შორის გვხვდება „მატყუარა და მოღალატე ადამიანი“, serpent კი გამოყენებულია ბიბლიაში [Gen. 3:1–5][4] და მას დამატებით გააჩნია „სატანის“ მნიშვნელობაც. არსებობს კიდევ ვერაგი ადამიანის აღმნიშვნელი სიტყვა viper („გველგესლა“), რომელიც როგორც ჟარგონი მარიხუანას მწეველსაც ნიშნავს.[5] რომელი მათგანი გამოდგება „უხსენებლის“ შესატყვისად? დასახელებული სამი სიტყვიდან ჩვენ არჩევანს serpent-ზე გავაკეთებდით სატანას და ღვთისგან დაწყევლილის ასოციაციების გამო, თუმცა, ტაბუს შესანარჩუნებლად კარგ გამოსავლად გვესახება პერიფრაზირების მეთოდით ისეთი ვარიანტების შექმნა, როგორიცაა მაგალითად speckled tempter (ჭრელი, დაწინწკლული მაცდური), cursed hisser (დაწყევლილი მოსისინე), cursed creeper (დაწყევლილი მცოცავი) და სხვანი.

თარგმანისას გაცილებთ ნაკლებ სირთულეებს იწვევს უნივერსალური ეფემიზმები, ანუ ტერმინები, რომლებიც ბევრ ენაში გვხვდება, მაგ. undocumented immigrant („ბინადრობის ნებართვის არმქონე უცხოელი“) ნაცვლად სახელწოდებისა illegal alien („არალეგალური იმიგრანტი“) beyond poverty limit („სიღარიბის ზღვარს მიღმა“) socially vulnerable

(„სოციალურად დაუცველი“) *Balzac age (ბალზაკის ასაკი), senior citizen (უფროსი ასაკის ადამიანი),* autumn of life (ცხოვრების შემოდგომა) და სხვანი.

გარდა სპეციფიკურიეროვნული ელფერისა, გამონათქვამების კონოტატიურ მნიშვნელობათა შორის განსხვავების მიზეზია ის, რომ ისინი სხვადასხვა სტილისტურ შრეებს მიეკუთვნებიან. ავიღოთ, მაგალითად სიკვდილთან დაკავშირებული ინგლისური ევფემიზმები. მათი დიდი ნაწილი სტილისტურად ნეიტრალურია: depart this life, go to a better place, lose one's life, not with us anymore და ა.შ. ასევე მრავლადაა სასაუბრო სტილის გამოთქმები: buy the farm, go west, kick the bucket, turn up one's toes და სხვები. ზოგი ევფემიზმი სლენგადაც არის მიჩნეული, მაგ.: assume room temperature, go home in a box, swimming with concrete shoes. გვხვდება ოფიციალური, წიგნური და ამაღლებული სტილის ევფემზმებიც, მაგ.: pass away (ოფიციალური), one's hour has come (წიგნური), go to one's last home (ამაღლებული) და ა.შ.[6]

სტილისტურად ერთმანეთისაგან განსხვავდება ქართული ევფემიზმებიც. ზოგიერთი მათგანი პირდაპირ შეესატყვისება ინგლისურ გამოთქმებს, მაგალითად „სიცოცხლისათვის გამოსალმება“ – depart this life; „სულის ამოხდომა“ – give up the ghost; „ფეხების გაფშეკა“ – turn up one's toes; „გარდაცვალება“ – pass away, expire; „ცალი ფეხი სამარეში აქვს“ – have one foot in the grave; „აღარ არის“ – not with us anymore; „მისი აღსასრულის დღე დადგა“ – one's hour has come.

რაც შეეხება დანარჩენ გამოთქმებს, იმის გათვალისიწინებით, რომ მათი დიდი ნაწილი იდიომატურია, მათი თარგმნისას საკმარისია იმავე შინაარსის გამოთქმათა დაძებნა. როგორც პროფ. გივი გაჩეჩილაძე აღნიშნავდა სპეციფიკური ეროვნული ელფერის მქონე იდიომებზე საუბრისას, ისინი „როგორც წესი, სიტყვასიტყვით არ ითარგმნება და ამ შემთხვევაში უნდა მოიძებნოს ან ანალოგები, ან ისინი ისე უნდა აიგოს, რომ შემდეგ გავრცელდეს და იხმარებოდეს“ [გაჩეჩილაძე, 2014:238]. ოღონდ ეს გამოთქმები სტილისტურად და კონოტატიურადაც უნდა ემთხვეოდნენ დედანს. სიკვდილთან დაკავშირებული გამოთქმების შემთხვევაში ეს ადვილია, რადგან ყველა სტილის გამოთქმები გვაქვს ორივე ენაში. ამ ლოგიკით, სასაუბრო სტილის go to the farm, fall off one's perch, go west, kick the bucket შესაძლოა ითარგმნოს როგორც „გავიდა გაღმა მარილზე“, „წერილი წაიღო“, „ფეხები

გაფშიკა“ და ა.შ., ხოლო ამაღლებული სტილის ევფემიზმების შესატყვისად გამოდგება „სული უფალს მიაბარა“, „აღესრულა“, „იმქვეყნად გაემგზავრა“ და სხვანი.

ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ცოტა არ იყოს, უცნაურად გვეჩვენა ქართულ-ინგლისური და ინგლისურ-ქართული ელექტრონული ლექსიკონის Translate.ge მიერ ინგლისური ევფემიზმის pass away შესატყვისად ისეთი ქართული გამოთქმების შემოთავაზება, როგორიცაა „ფეხის გაჭიმვა“, „ფეხის გაფშეკა“ ან თუნდაც „სულის ღაფვა“. მართალია, იქვე მოცემულია მნიშვნელობები „მიცვალება“ და „გარდაცვალება“, მაგრამ, ვფიქრობთ, ზემოთ ჩამოთვლილი გამოთქმების ერთ სიბრტყეზე მოთავსება მართებული არ არის.

კონოტატიური მნიშვნელობის თარგმანში სწორად გადმოტანის თვალსაზრისით, სამწუხაროდ, ხშირია შეცდომები და უხერხულობები. ხშირად გამოთქმულა შენიშვნები მხატვრული ლიტერატურის და ფილმების უცხო ენებიდან, მეტადრე ინგლისურიდან ქართულად თარგმნისას შეუფერებელი ევფემიზმების გამოყენების გამო. გავიხსენოთ, რა კომიკურად ჟღერს ყბადაღებული „ეშმაკმა დალახვროს“ ინგლისური სკაბრეზული გამოთქმების შესატყვისად. ზოგჯერ კი მთარგმნელი ნეიტრალური გამოთქმების შესატყვისადაც ვულგარიზმებს ან სლენგს გვთავაზობს. ეს მეტად ფაქიზი საკითხია, რადგან ყველა ენას თავისი უნიკალური მეტყველების ნორმები და გამოხატვის საშუალებები გააჩნია და, შესაძლოა, ის, რაც განსაკუთრებულად ყურს არ გვჭრის ერთ ენაზე, მეორე ენაზე მეტისმეტად ვულგარულად გვეჩვენოს. ამიტომ, ჩვენ მართებულად არ მიგვაჩნია არც გამოთქმების ზედმეტად შერბილება და არც მათი სიტყვასიტყვით გადმოტანა. ჩვენი აზრით, მთარგმნელმა უნდა შეარჩიოს ისეთი სიტყვა თუ გამოთქმა, რომელიც იმასთან მაქსიმალურად მიახლოებულ ემოციებსა თუ ასოციაციებს გამოიწვევს სამიზნე მკითხველში, რასაც დედნისეული ფრაზა იწვევს წყარო ტექსტის მკითხველში.

მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს ინგლისური მხატვრული ლიტერატურის ქართული თარგმანებიდან. განვიხილოთ სულ რამდენიმე წინადადება ჯერომ დევიდ სელინჯერის რომანიდან The Catcher in the Rye („თამაში ჭვავის ყანაში“ ვ. ჭელიძის თარგმანში; „კლდის პირზე, ჭვავის ყანაში“ გ. ჭუმბურიძის თარგმანში):

„Anyway, it was December and all, and it was cold as a witch's teat, especially on top of that stupid hill. I only had on my reversible and no gloves or anything. The week before that, somebody'd stolen my camel's-hair coat right out of my room.... Pencey was full of crooks... The more expensive a school is, the more crooks it has – I'm not kidding. Anyway, I kept standing next to that crazy cannon, looking down at the game and freezing my ass off."[7]

ვახტანგ ჭელიძის მიერ თარგმნილი ეს მონაკვეთი შემდეგნაირად ჟღერს:

„ერთი სიტყვით, დეკემბერი იდგა, ციოდა – ძაღლი არ გაიგდებოდა კარში. წარმოიდგინეთ, რა სუსხი იქნებოდა იმ იდიოტურ გორაკზე... მე კი ქურთუკის ამარა ვიდექი, არც თათმანები, არც ჯანდაბა და დოზანა. სწორედ ერთი კვირის წინ ამაწაპნა ვიღაცამ ჩემი ოთახიდან აქლემის ბეწვის ქურქი... ჯიბგირებით არის გამოტენილი პენსი... რაც უფრო ძვირფასიანია სკოლა, მით მეტ ჯიბგირს ნახავ იქ... ღმერთმანი. ერთი სიტყვით, იმ დაფხავებული ზარბაზნის გვერდით ვიდექი, მინდორს გადავყურებდი და სიცივისაგან უკანალი მეწოდა" [ჯ. სელინჯერი, 1969:8].

გავეცნოთ ახალ თარმგანსაც, რომელიც გია ჭუმბურიძეს ეკუთვნის:

„ახლა, დეკემბერი იყო და იმ დედაიმასქნებულ გორაზე ისე ციოდა, როგორც დედაბრის უბეში. მე კიდე მარტო ანორაკი მქონდა წამოღებული და არც ხელთათმანები და არც არაფერი. წინა კვირას საკუთარი ოთახიდან ამწაპნეს ჩემი ჯილა აქლემის ბეწვიანი ქურთუკი... რამე რომ იყოს, ეს ჩვენი პენსი ბაცნებითაა სავსე... რაც უფრო ძვირიანია სკოლა, მით მეტი ბაცანა ხვდება იქ, მე გეუბნებით. მოკლედ, ვზივარ ამ ნაშთის ძველის დიდებისა თანა, თამაშს თვალს ვადევნებ და კაკლები მეთოშება" [ჯ. სელინჯერი, 2006:7-8].

დავიწყოთ შედარებით it was cold as a witch's teat. ეს იდიომატური გამოთქმაა და სიტყვასიტყვით ნიშნავს „(ამინდი) ისეთი ცივი იყო, როგორც ალქაჯის მუძუ". ამ ინგლისურ გამოთქმას თავისი ისტორია აქვს, რომელიც შორს მიდის, როდესაც შუა საუკუნეებში ადამიანებს ეშმაკთან და ავ სულებთან „კავშირის" გამო სიკვდილით სჯიდნენ, მაგრამ მისი ეტიმოლოგია ამჟერად ჩვენთვის საინტერესო არ არის. მთავარია ის, რომ საქმე გვაქვს იდიომატურ გამოთქმასთან, იდიომების პირდაპირ გადმოტანა კი სულ არ არის აუცილებელი, უფრო მიზანშეწონილია მათი მსგავსი კონოტაციის მქონე გამოთქმების დაძებნა თარგმანის ენაზე.

ვინაიდან მოცემული იდიომა ცივ ამინდზე მიგვანიშნებს, ჩვენ გამართლებულად მიგვაჩნია ვახტანგ ჭელიძისეული თარგმანი – „ძაღლი არ გაიგდებოდა კარში“. ხოლო რაც შეეხება გია ჭუმბურიძის მიერ შემოთავაზებულ ვარიანტს – „ისე ციოდა, როგორც დედაბრის უბეში“ – იგი ცდილა ზუსტად გადმოეტანა გამოთქმა, თან შეურბილებია და შედეგად მივიღეთ თარგმანი, რომელიც საკმაოდ ხელოვნურად ჟღერს ქართულად. ამასთან, მთარგმნელს სკაბრეზული გამოთქმა „დედაიმასქნებული“ მოუშველიებია იქ, სადაც დედანში სრულიად ნეიტრალური stupid გვაქვს. სიტყვები „ბაცნები“, „ამწაპნეს“, „კაკლები მეთოშება“, ჩვენი აზრით, კარგად გადმოსცემს მოზარდი ყმაწვილის საუბრის მანერას და ქართულადაც ბუნებრივად ჟღერს, მაგრამ გაუგებარია crazy cannon-ის შესატყვისად არქაული სტილის გამოთქმის გამოყენება: „ნაშთის ძველის დიდებისა თანა“. ეს მთარგმნელს, ალბათ, ირონიული ეფექტის მოსახდენად დასჭირდა, მაგრამ დედანში მსგავსი რამ არ გვხვდება.

ჭელიძის თარგმანში ზედმეტად გეჩვენება „ჯანდაბა და დოზანას“ დამატება. სიტყვის ass ევფემიზმით გადმოტანა მართებულად გვეჩვენება, თუმცა შეიძლება ამაზე ვინმე შეგვეკამათოს კიდეც. აქ უფრო ბუნებრივი გამოთქმა აქვს მოძებნილი ჭუმბურიძეს. გაუმართლებლად და უადგილოდ მიგვაჩნია სიტყვა „ღმერთმანი“, რომელიც, ჩვენი აზრით, შეუსაბამოა ნაწარმოების მთავარი გმირის მეტყველებისათვის.

აქვე გვინდა კიდევ ერთი მაგალითი მოვიყვანოთ ტენესი უილიამსის პიესიდან A Streetcar Named Desire („ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ – გ. ჯაბაშვილი; „ტრამვაი სახელად სურვილი“ – ლ. ინასარიძე).

პიესის ერთ-ერთი მთავარი გმირი სტენლი კოვალსკი ცოლისდაზე ყვება: “The trouble with Dame Blanche was that she couldn’t put on her act any more in Laurel! They got wised up after two or three dates with her and then quit, and she goes on to another, the same old line, same old act, same old hooey! But the town was too small for this to go on forever! And as time went by she became a town character. Regarded as not just different but downright loco – nuts…. And for the last year or two she has been washed up like poison” [Williams, 1986:100].

გავეცნოთ ჩვენს ხელთ არსებულ ორ თარგმანს. გ. ჯაბაშვილის თარგმანში ეს მონაკვეთი შემდეგნაირად არის გადმოტანილი:

„ამ ჩვენ ტურფას მთელი უბედურება ის არის, რომ ლორელში ისე ვერ გაშალა ფეხი, როგორც თვითონ ნებავდა. ყველამ მალე გაუგო, რა ჩიტიც ბრძანდებოდა და ერთი-ორჯერ რომ ცხონდებოდნენ, მერე ზურგს უბრუნებდნენ. ეს კი გადადიოდა ხელიდან ხელში და ისევ არ ერიდებოდა არაფერს და არავის! მაგრამ ამისთანა კოკროჭინა ქალაქში განა რამე დაიმალება? მალე ყველას პირზე ეკერა მაგისი სახელი, რადგან მთელი ქალაქის მადლი მოისხა... ამ უკანასკნელი ორი წლის განმავლობაში კი მაგარ ბოზად მიაჩნდა ყველას, და მაგარი კუკუც ჰკრეს იქიდან“ [უილიამსი, 2006:84].

ლ. ინასარიძის თარგმანში ვკითხულობთ:

„ლორელში ისე ჰქონია თავი მოჭრილი, რომ თითით საჩვენებელი გამხდარა. ერთი-ორჯერ თუ ჩაიწვენდნენ ლოგინში და მერე კარგად მეყოლე. ხელიდან ხელში გადადიოდა და ყველასთან ერთსა და იმავე კომედიას თამაშობდა – ვითომ არ უნდა, ვითომ იძულებულია. ლორელი პატარა დაბაა, ეს დაგნარი დიდხანს ვერ გაგრძელდებოდა. თავდაპირველად ჭკუასუსტი ჰგონებიათ, სოფლის გიჟი... ბოლო ორი წელია – მეძავი“ [უილიამსი, 2013: 78-79].

დედანში გამოყენებულია სრულიად ნეიტრალური სიტყვა dates სასიყვარულო თავგადასავლების მნიშვნელობით. ეს სიტყვა გ. ჯაბაშვილს გადმოტანილი აქვს მეტაფორული ევფემიზმით „ცხონდებოდნენ“, რაც კონტექსტის გათვალისწინებით, ნათლად მიანიშნებს ბლანშის ცხოვრების წესზე. ამ მინიშნებას კიდევ უფრო განამტკიცებს მეორე ევფემზმი – „მთელი ქალაქის მადლი მოისხა“. ინასარიძე უფრო პირდაპირ გამოთქმას იყენებს („ჩაიწვენდნენ ლოგინში“), თუმცა ეს გამოთქმაც, თავისი მხრივ, ევფემიზმია. სტენლი კოვალსკი ბლანშზე ამბობს, რომ იგი ჯერ მთელი ქალაქის სალაპარაკო გახდა თავისი უცნაურობის გამო (became a town character), შემდეგ გიჟად შერაცხეს (downright loco – nuts), ბოლოს კი თავიდან მოიშორეს როგორც უზნეო, გამრყვნელი გავლენის მქონე. ტენესი უილიამსი ამ უკანასკნელ აზრს გამოხატავს წინადადებით “And for the last year or two she has been washed up like poison,” რომელიც სიტყვასიტყვით ასე ითარგმნება: „ბოლო ერთი-ორი წელია მოიშორეს, როგორც საწამლავი/შხამი“. washed up ითქმის ადამიანზე, რომლის კარიერაც დასრულებულია და მომავალში არავითარი შანსი არა აქვს. ასეთივეა ზმნის wash up ერთ-ერთი მნიშვნელობა – „ჩამორეცხვა“, „თავიდან მოშორება“, „ჩამოწერა“.[8]

რაც შეეხება შედარებას like poison, ეს მხატვრული ხერხი იმის ხაზგასასმელად არის გამოყენებული, რომ ბოლო წლებში ბლანში საზოგადოებისათვის საშიშად, საზიანოდ მიიჩნიეს. ეს გახლავთ მოცემული სიტყვის ერთ-ერთი მნიშვნელობა. (2. something that destroys, corrupts, etc.)[9]

ქართულ თარგმანებში მსგავს შედარებას ვერ ნახავთ. ჯაბაშვილის თარგმანში საერთოდ გამოტოვებულია, რომ ბლანში შეშლილი ეგონათ, ნათქვამია მხოლოდ, რომ „ამ უკანასკნელი ორი წლის განმავლობაში კი მაგარ ბოზად მიაჩნდა ყველას, და მაგარი კუკუც ჰკრეს იქიდან". უფრო ზუსტია ინასარიძის თარგმანი: „თავდაპირველად ჭკუასუსტი ჰგონებიათ, სოფლის გიჟი... ბოლო ორი წელია – მეძავი". მაგრამ მაინც, ეს თარგმანიც სცილდება დედანს, სცილდება არა შინაარსით, არამედ კონოტაციით.

საქმე ისა, რომ ტენესი უილიამსი ყოველგვარი მორიდების გარეშე ათქმევინებს თავის გმირებს უხეშ სიტყვებს, როცა ეს საჭიროდ მიაჩნია, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში იგი სათქმელს ხატოვნად გადმოგვცემს შედარების მეშვეობით. მთარგმნელებმა კი საქმე გაიადვილეს და დაკარგეს „საწამლავი" როგორც ხატი და მისი შემადგენელი სემები – სიმწარე, სიკვდილი, ვერაგობა, უხილავი საფრთხე... მაშინ როდესაც შეიძლებოდა შემოეთავაზებინათ თუნდაც ასეთი თარგმანი: „და ბოლო ერთი-ორი წელია როგორც საწამლავს, ისე ერიდებიან", ან „... ახლოსაც აღარ იკარებენ, რომ თავისი უზნეობით ქალაქი არ წაბილწოს".

ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ევფემიზმების თარგმნისას აუცილებლად გასათვალისწინებელია ეროვნული კოლორიტით აღბეჭდილ ენობრივ ერთეულებთან გვაქვს საქმე თუ უნივერსალურ გამოთქმებთან, რომელ სტილისტურ შრეს მიეკუთვნება ესა თუ ის ევფემიზმი და როგორია მისი კონოტატიური მნიშვნელობა. შესაბამისად, უნდა შეირჩეს თარგმანის ისეთი სტრატეგია, რომლის მეშვეობითაც თარგმანიც ისეთსავე ემოციურ ეფექტს მოახდენს რეცეპტორზე, როგორსაც დედანი ახდენს თავის მკითხველზე.

---

[1] literarydevices.net/**euphemism**

[2] digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/.../jačková_2010_bp.pdf?

[3] https://ka.wikipedia.org/wiki/ბატონები

[4] https://www.**bible**gateway.com/passage/?

[5] ww.oxforddictionaries.com/**definition**/english/

[6] https://en.wikipedia.org/.../List_of_**expression**s_related_to_**death**

[7] JD Salinger The Catcher in the Rye, pg 5 www.readanybook.com/online/2055

[8] dictionary.cambridge.org/dictionary/english/washed-up

[9] www.collinsdictionary.com/dictionary/english/**poison**

ლიტერატურა:

ბალაძე მ.ევფემიზმების და დისფემიზმების გამოყენების თავისებურებები ინგლისურენოვანი და ქართული პრესის დისკურსში: დისერტაცია ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.- ბათუმი, 2015

ბოლქვაძე თ. პოეტური პარალელიზმი „ვეფხისტყაოსანში“. -თბილისი, 1997

გაჩეჩილაძე გ. მხატვრული თარგმანის შესავალი, მეორე შესწორებული გამოცემა.- თბილისი, 2014

რუსთაველი შოთა. „ვეფხისტყაოსანი“.-თბილისი, 1987

სელინჯერი ჯ. თამაში ჭვავის ყანაში / მთარგმნელი ვახტანგ ჭელიძე.- თბილისი, 1969

სელინჯერი ჯ.კლდის პირზე, ჭვავის ყანაში.../ მთარგმნელი – გია ჭუმბურიძე.-თბილისი, 2006

უილიამსი ტ. ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია / მთარგმნელი გ. ჯაბაშვილი.- თბილისი, 2006

უილიამსი ტ. ტრამვაი სახელად „სურვილი“. მთარგმნელი / ლ. ინასარიძე.-თბილისი, 2013

ფანჯიკიძე დ. თარგმანის თეორია და პრაქტიკა.- თბილისი, 1988

შექსპირი უ. ოტელო, ვენეციელი მავრი: ხუთმოქმედებიანი ტრაგედია: ტომი 2 / ინგლისურიდან თარგმნილი ივანე მაჩაბლის მიერ.- თბილისი, 1954

ჯორჯანელი კ. ევფემიზმები და სიტყვის ტაბუ: მონოგრაფ. გამოკვლევა.- თბილისი, 1977

Rawson H. Euphemisms. In: G. Goshgarian (Ed.), Exploring Language. 8th ed.- USA: Addison-Wesley Educational Publishers Inc, 1998

Samoskaite L. 21st century political euphemisms in English newspapers: semantic and structural study.-Vilnius, 2011

Williams T. A Streetcar Named Desire. A Signet Book, 1986

ს ა რ ჩ ე ვ ი

1. ანა დოლიძე

დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედია“, როგორც კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ ინტერტექსტი 2

2. ელზა ხაინდრავა

ამილახვართა ეპიტაფიები სამთავისიდან (XIX ს.)..9

3. ია მანიჟაშვილი

ძალადობის წარმოდგენის თავისებურებები ჟან-მარი გუსტავ ლე კლეზიოს შემოქმედებაში...22

4. ნათია ჯანგულაშვილი

მაკაბელ მოწამეთა „ყრმობის“ გასააზრებლად 34

5. ნანა გაფრინდაშვილი

„საუნდ პოეზია“ ახალი სინკრეტიზმის კონტექსტში...49

6. ნესტან სულავა

ჭაში ჩავარდნილი კაცის იგავი „ვეფხისტყაოსანში“ და მისი მხატვრული ფუნქცია..................60

7. ხათუნა გაფრინდაშვილი

მოსე ხორენელისა და კორიუნის თხზულებათა შედარებითი შესწავლა....................................70

8. ხვთისო მამისიმედიშვილი

ჩეჩნური საგმირო „ილი“ და აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ბალადები (მსგავსება, განსხვავება)...84

9. ნინო მენგი-ბარძიმაშვილი

ავტოფიქციური ნარატივი, როგორც წარსულის თავიდან დაწერის საშუალება ირაკლი ჩარკვიანის ავტორომანი ავტოფიქციური პროზის კონტექსტში...95

10. ნინო სურმავა

აღმოსავლეთ-დასავლეთის შეხვედრის თემა მე-20 საუკუნის არაბულ ლიტერატურაში (1935-1966)...115

11. ლელა ებრალიძე

ევფემიზმები და მათი თარგმნის სტრატეგიები (ქართული და ინგლისური ენების მასალაზე)..130